PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

49

ARTE

Editoriale

VOLPE: *Preistoria di Duccio* - I. TOESCA: *Alcune illustrazioni lombarde del 1377* - DELLA PERGOLA: *'Un quadro de man de Zorzon de Castelfranco'* - WEISE: *L'Italia e il problema delle origini del 'Rococò'*

Antologia di artisti

Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1954

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno V - Numero 49 - Gennaio 1954

SOMMARIO

Editoriale:

La Mostra nazionale della Miniatura a Roma

CARLO VOLPE: *Preistoria di Duccio* - ILARIA TOESCA: *Alcune illustrazioni lombarde del 1377* - PAOLA DELLA PERGOLA: *'Un quadro de man de Zorzon de Castelfranco'* - GEORG WEISE: *Il 'rococò' e l'apporto italiano*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Una crocefissione del Maestro dell'Osservanza* (F. Zeri); *Un 'San Girolamo' lombardo del Quattrocento* (F. Bologna); *Due opere dello Spanzotti* (M. Gregori); *Per un disegno di Lorenzo Lotto* (L. Grassi); *Carlo Magini pittore di nature morte del secolo XVIII* (L. Zauli-Naldi)

APPUNTI

Acetilene VIII (I. Cremona)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600
Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000
(Estero L. 7000)

EDITORIALE

La mostra nazionale della miniatura a Roma. - *Nell'ultimo numero del 'Giornale Storico della Letteratura Italiana' una nota della redazione leva una seria e fondata protesta contro il fatto che, in occasione della 'Mostra storica nazionale della Miniatura', lungamente incubata e finalmente aperta a Palazzo Venezia, molti dei libri più rilevanti anche per testi scritti, e pertanto indispensabili alla comune consultazione degli storici della letteratura, abbiano sofferto e soffrano di un sequestro gravemente pregiudizievole ai buoni studi.*

Ma che cosa dovremmo dire noi storici dell'arte? È questa la prima volta che, per uno spazio ormai computabile ad anni, ci è stato impedito di sfogliare e studiare nelle loro sedi, spesso naturali, i più bei libri miniati di proprietà della nazione; e tutto ciò al fine, lungamente protratto, di questa immane concentrazione romana, che, per il modo ermetico con cui si presenta — senza indicazioni di sorta, altro che numeriche, accanto alle opere, senza alcun cartello esplicativo nelle sale per indirizzare i visitatori verso i fogli più fulgidi — non può neanche pretendere d'aver mirato allo scopo, relativamente popolare, di rendere una così misteriosa materia per la prima volta accessibile a un pubblico più vasto che non sia quello degli specialisti.

Resta pertanto da chiedere — e ho la soddisfazione di aver d'accordo con me il maggiore storico della miniatura italiana, Pietro Toesca — che, a chiusura di mostra, gli organizzatori bibliografici di essa (e qui si fa affidamento nella fattiva comprensione del Direttore Generale delle Biblioteche e della Signora Arcamone) provvedano a trattenere ancora per qualche mese a disposizione effettiva degli 'studiosi' — docenti universitari delle materie e gruppi scelti di loro allievi, specialisti e simili (una lista bloccata non punto difficile a compilarsi) — questa raccolta di materiale che, per l'ampiezza del suo raggio, non potrà mai più ripetersi. Il provvedimento, che ci pare di agevole attuazione (e qui si suggerirebbe di trattenere i codici in una Biblioteca particolarmente illustre in questo campo, la Casanatense, dove la consultazione potrebbe svolgersi secondo le regole comuni) oltre a recar vantaggio certo agli studi, ripagherà gli interessati del lungo impedimento recato alla continuità della ricerca.

Si è preferito rivolgerci agli organizzatori bibliografici della mostra (cui si deve pure l'utilissimo catalogo), sembrando ingenuo fare appello ai pochi storici dell'arte che, per avventura, abbiano partecipato all'impresa, e che, in tal caso, non avranno mancato di comodamente fruire del privilegio di una lunga consultazione. Troppo sarebbe pretendere ch'essi, ormai, non sonnecchino sul guadagnato, senza punto darsi cura degli esclusi da un diritto che è pure di tutti. r. l.

CARLO VOLPE

PREISTORIA DI DUCCIO

ANCHE per emendare, s'io so farlo, che su una delle tante brecce aperte dal Longhi nelle mura invero fatiscenti del Duecento pittorico entri più vento, o crescano le ortiche, mi sembra opportuno, oltre che in sé stimolante, ripigliare l'argomento dei pittori della serie toscana della seconda parte del secolo, da Cimabue a Duccio, con suo particolare riguardo, fino all'esordio di Giotto.

E vorrei giovarmi immediatamente di quanto il Longhi inferiva nei riguardi di Duccio in uno degli inviti di cui è fitto il 'Giudizio sul Duecento' [1] per rilanciare, magari in uno scabroso terreno meno esplorabile, talune induzioni di cui vedo bene la portata e insieme la sospensione profondamente interrogativa. È da tempo, cioè, che ritornando con sempre più attivo convincimento su quei reperti essenziali stipati nelle note del saggio longhiano, che vanno ogni volta a smuovere 'brevemente' una gran mole di storia, ed a quelli che ora in particolare ci interessano, dove si rileva 'la presenza di tratti ducceschi negli affreschi più antichi del San Francesco superiore di Assisi, a fianco o addirittura come inserto all'opera del grande maestro fiorentino' si formava chiara anche per me una impostazione del problema di Duccio che nasconde molti punti fondamentali di disaccordo con le opinioni diverse pervenute da varie parti anche in fase recentissima. Tanto più dinanzi all'insistenza mostrata dal Meiss [2], dal Garrison [3], o dal Brandi nel voler dividere la questione su due fronti fittizi ai danni di quello fiorentino, tentando di vivificare il contrasto col rinnovare gli sforzi d'una tradizione assai poco brillante volta a deprimere l'importanza di Cimabue nei confronti della pittura toscana prima di Giotto; ritardandone tutta l'opera nota cioè oltre ogni limite di congruenza: in breve dopo l'esordio certo di Duccio [4].

È vero che ancora il Longhi rispondeva in 'Paragone', or non è molto, con un commento alla contestazione fra Cimabue e Duccio per la 'Flagellazione' Frick [5] stilando una spiegazione cimabuesca che riesce di lampante chiarezza; dove basterebbe di rilevare l'indicazione del rapporto col Crocefisso di Coppo e Salerno a Pistoia, termine *ante quem* del 1274, e la segnalazione per confronto di quella seconda ondata fiorentina (come si vede espressa nel paliotto di San

Pietro della Pinacoteca di Siena) ormai cimabuesca e di ritorno da Assisi, per fondare lucido il concetto della priorità del fiorentino sui fatti più salienti dell'ottavo decennio. Di modo che per la miglior veduta delle odierne conoscenze possiamo stabilire con sufficiente ragione la connessione dei tempi successivi di Cimabue a partire almeno dal settimo decennio, col 'Crocefisso' di Arezzo, e risalendo al decennio dopo, oltre la 'Maestà' di Parigi (di cui è di primaria importanza la retrocessione, circa al 70, condotta dal Longhi), e al 'Crocefisso' di Santa Croce, fino alla pala di Santa Trinita ed al transetto di Assisi; riuscendo facile constatare almeno che fin qui la crescita dello stile nulla accusa di poetiche nuove e concomitanti, come sarebbero, se ci inoltrassimo al di là del 1285, secondo il volere del Brandi, sulla scia degli altri studiosi menzionati, l'arte di Duccio a quel tempo pittore senza dubbio già affermatissimo, o di Giotto stesso già intento a rivelarsi. Nulla, per contro, nel desolato discorrere antico di queste opere turba o interferisce nella crescenza tragica del linguaggio latino di Cimabue. E ciò basterebbe per confermare seriamente tutta una cronologia scalata appunto dietro l'*ante quem* del 1285.

Tale orbita viva di storia, che è stata così acutamente compresa e chiarita sia per intelligenza di sviluppo interno che per la critica centrifuga, per così dire, dei riferimenti (precipua dialettica, forse più che mai, al caso nostro), dovrebbe restare per taluno lettera morta, affiggendo come comoda tabella di dubbia acribia la data del documento dei Laudesi a oscillare sul conclamato silenzio dei tempi più antichi. Tanto che, se dovessimo solo facilmente ripetere che non è lecito, inceppando lo svolgimento di Cimabue, fare di una storia che si tinge di mito un mito che screditerebbe la storia, per creare poi il vuoto attorno a Duccio e ad un campanile, non varrebbe neppure la pena di continuare; se non fosse per riflettere sul seguito possibile di queste indagini, miranti a scorgere i segni poco men che certi dell'esistenza di Duccio, o quanto meno di una qualità duccesca più in antico di quanto per il solito non si creda, proprio grazie alla ricchezza di quella cultura fiorentina che il senesismo si industria di dimenticare. Sempre che si voglia poi controllare il materiale dei tempi in questione col metro delle proporzioni qualitative, di poesia, che solo così la storia pittorica di Firenze e di Siena fra il 1260 ed il 1285 ritrova qualche lume meno incerto.

Occorre cioè sbarazzarsi metodicamente dall'ingombro

di tutta la produzione artigianale uscita dalle botteghe a basso mercato di un Maestro della Maddalena, di un Maestro di San Pietro in Bossolo, dello stesso, ma un po' più alto, Meliore, che agivano nel riflesso di modelli di ben altro rilievo, i quali per contro, insieme ad una priorità mentale, rivendicano un'uguale precedenza cronologica. Ed è nell'eventualità di ritrovarne effettivamente una degna traccia che vogliam tenere gli occhi pronti, se tanto è vero che alle necessità interne e ai caratteri di tali cespiti formali, qualora sempre ci mancassero le opere (ma non sarà così), noi sapremmo ben surrogare con una nostra fantasia ragionata, che nel metodo di ogni buona storia tesse, come una trama nell'ordito, fili noti ed ignoti.

Ad ogni modo non ci vien meno qualche data di Coppo abbastanza remota per ravvisare accanto agli inizi di Cimabue, un diversivo stilistico che alimenta oltre Firenze, anche Siena (1261) e trova pronti Guido e i fiorentini minori, indipendentemente, a mutuarne ed inasprirne i propositi decorativi, lungi dunque dal risolverli con superiore scioltezza. Lo stesso primo tempo di Cimabue, durante il settimo decennio, non manca di interessare gli spiriti un po' tenebrosi, ma apprensivi nell'ambito, ad esempio, umbro-aretino, innestando quel che di tragicamente nuovo essi potevano intendere dalla Croce di San Domenico nella traccia della tradizione di Giunta. Per non soggiungere, come si diceva, di Coppo stesso che nel decennio successivo sembra raccogliere più intimamente che mai, a Pistoia, dalla supremazia poetica di Cimabue.

Ciò sia sufficiente perché 'l'unità mentale della pittura fiorentina dominante' di cui parla il Longhi si manifesti, implicando la spiegazione di ogni possibile spostamento di attività e di contatto di gusto tra Siena e Firenze, non fosse che per la prova autorevole di Coppo, o, aggiungi, quella altrettanto alta di Vigoroso, cittadino senese nel '76 e cimabuesco ispirato al modello della 'Maestà' del Louvre nel dossale del 1280.

E di chissà quanti altri, partecipi più o meno della cerchia cimabuesca che si dilata per via delle collaborazioni o dei sottomessi discipulati di Assisi, punto di incontro fra gli artisti italiani, e sopratutto tra fiorentini e senesi, nel corso di molti decenni. Infine, lo stesso Duccio che nell'85 lavora ed è in gran fama proprio a Firenze, non poteva sfuggire a quella formula assisiate che determinava la più alta civiltà dei suoi anni di esordio, vale a dire fra l'ottavo e il nono de-

cennio. I brani allora che il Longhi riferisce a Duccio nel contesto cimabuesco della Chiesa alta non nascondono, mi pare, nessun mistero storico che non sia facilmente sciolto dalla probabilità degli eventi. Ma si veda anche subito a quali limiti attinge il divario personale. Cimabue lì accanto è tutto strappi e lacerazioni, nella stoffa incupita della mascheratura, e per contro nell''Angelo' di Duccio della citata segnalazione longhiana ecco un più fitto andamento che comprime la tragedia del maestro più anziano e ne traspone l'intensità mimica in sottigliezze stringenti, atteggiate, compunte. O nella 'Crocefissione' le stesse lineature, ma sfilate come nastri e bande, libere di riprendersi con minuta fluenza, dove i gesti si impigliano fra le sete leggere: delicatissimi nodi, allora, da sbrogliare per fragilissime dita. Quasi che sembra inutile insistere per notare le stoffe come son fresche, come s'avvolgono e ricadono, e le rallentate movenze; cose fin troppo insolite e libere di genio, o punte da una ben nota fantasia, nel contesto alieno di Cimabue, quando vi si ravvisi una direzione duccesca, per non dirle di Duccio stesso in via già di fasciare l'insistita sceltezza delle sue persone di tremuli veli gotici in un teatro ancora di tradizione romanza.

E c'è da dolersi, anzi, che il Longhi, sulla breccia dell'avviso attribuzionistico, non abbia voluto inseguire passo per passo il testo mirabile per cavarne quelle sue definitive ragioni di fantasia, di piena partecipazione mentale, e miracolosamente verbale, con l'opera, le quali meglio avrebbero scosso ogni incertezza — ove occorresse — conducendo magari l'occhio del lettore ad assistere alla spegnita silenziosa dei blandi lustri di chiaro e di scuro sul volto d'interminabile quiete del Cristo morente /*tavola* 1/ o a vedere lo strido degli angeli, anch'essi rinchiusi in una capsula lamellata a protezione della reliquia antica che si consuma dentro, levigatissima, al posto del cuore.

Dunque si svela qui un occhio lucido per cui il tocco del momento patetico, la nota di più fisico significato si traspone da sé sola per via dei lontanissimi echi intellettuali che intendono esprimerla come il più arcano invito alla 'forma', proprio nel senso greco, di un'Attica di nuovo primeva. E da una nascente civiltà della 'forma', così enormemente intuita, alla 'formula' del duccismo la consecuzione è, quanto ripida, brevissima.

Ma assaissimo ora si potrebbe spremere per fare la storia di questi anni decisivi dell'arte italiana. Per esempio, rammentando che le stesse difficoltà e sottigliezze di accordo dei

sentimenti — o di forma — si potevano individuare nella stupenda 'Madonna' Lehman del Maestro di Varlungo, rapportandola quasi a un medesimo discorso con la 'Crocifissione' di Duccio. E non sarà difficile ravvisare nella quasi simile condizione stilistica la diversa accentatura personale delle due opere, chiamate a stabilire ad ogni modo i termini di una situazione avveratasi necessariamente prima del 1285, come il fenomeno artistico di quel momento, se non il più alto, certo il più elaborante e carico di avvenire, e che sarà da rammentare per l'aspetto particolare della cultura dell'80, pronta a fiancheggiare altamente il percorso eroico di Cimabue; mentre non mancano neppure indizi di simpatie eteroclite, forse nordicizzanti, simili a quelle che sembrano nutrire il 'penultimo maestro del Battistero' e la lunetta musiva con l''Incoronazione della Vergine' in Santa Reparata, che in fede al Vasari dovremmo credere del padre di Taddeo, il misterioso Gaddo Gaddi.

*

Sulla base di questi appunti, è doveroso, direi, cercar di studiare ancora la posizione delle opere che diradano l'ombra di questo affascinante momento. Ma come discutere se, sulle formule più scadute, s'indulge tutt'ora alla troppo celebre controversia Duccio-Cimabue nel senso di Siena-Firenze, mirando ad una artata separazione dei cartelli dei due pittori? Quando è urgente, anziché una ulteriore marcatura di confini, stendere una storia unita di entità distinte nel segno della persona poetica, quando difatti gli eventi sanno di un lento processo individuale, e non certo per il ripensamento di un alieno 'retroterra comune' di natura bizantina (Brandi), quanto per il graduale distacco da quella roccia avara da parte di poeti che dal romanzo versano nel volgare, o nella pittura italiana, e guardano sì l'apparecchio esistente dell'arte, ma per farne, profondamente, un'altra cosa.

Perderebbe così di sostanziale valore anche la data del dipinto macchinale di Guido del 1221, se essa fosse, oltre che autentica, sincera. E si spogliano di ogni interesse codeste ricostruzioni squallide di inani personalità o la nozione di quei centri di produzione artistica d'antica data, anonimi o no (Lucca, Siena, etc.), finché essi non ci presentino l'archetipo vivamente stilistico, nella temperatura alta di un clima locale, alla cui origine, si sa, sta sempre un ingegno umano, un uomo solo. Ecco il punto. È Cimabue che fa Firenze in

pittura e il Maestro di San Martino, dopo Giunta, che fa Pisa. È Duccio soltanto che fa Siena e la sua civiltà pittorica per una stessa logica di metodo critico da rispettare in ossequio alla qualità. Senza la quale, prima della quale, non è neppur lecito parlare di arte fiorentina, di arte senese, e tanto meno di 'influenza della ...', fino a che la fatuità di tale etichetta non si garantisce di solvibilità viva, creativa, con la firma di un grande spirito e della sua arte.

Cercare il maestro di Duccio nell'ottavo decennio fra gli esempi di una levatura mentale troppo indegna di quel sublime artista — che altissimo dovette pur mostrarsi anche alla consegna delle sue primizie — come sarebbero l'antependio di San Giovanni Battista della Pinacoteca di Siena, e il poco meno modesto paliotto di San Pietro della stessa Galleria, è stata sempre cosa talmente sterile di contenuto da non richiedere altre parole; intuito insomma il divario di proporzione fra la persona prima e l'ambiente, dal quale, piuttosto che l'uscita, bisogna afferrare i sensi e il modo dello stacco, della contrapposizione immensa. Ed è sulle premesse già accennate che non sarà impossibile rintracciare esempi di rara sostanza che condizionano, in apparenze di maggiore arcaismo, gli esiti più noti e prodigiosi.

C'è un'opera in Firenze di grado assai alto che sembra concepire la prima rettifica mentale agli ideali diffusi a Siena e a Firenze da Coppo di Marcovaldo, come dovevano apparire in qualche dipinto simile a quello dei Servi di Orvieto, intorno al 1270, e nel genere degli sviluppi tentati, ma senza troppo successo, nella tavola fiorentina di Santa Maria Maggiore. Un altro nesso morfologico, se non poetico, si stabilisce rispetto alla forma di Meliore nel dossale degli Uffizi del 1271, utilissimo per ravvisare anche su che base tipologica si acconcerà tutto l'artigianato fiorentino del decennio '70-'80, e, in particolare, per fissare i tempi del Maestro della Maddalena.

Quella rettifica mentale si colora poi di una eccezionale attenzione per i concetti della prima epoca di Cimabue, di un rincuorato arcaismo aquilino, come è nel taglio scolpito dai severi calligrammi della 'Maestà' di Parigi, nel pianto, terso da un'unghia, dei dolenti nel 'Crocifisso' di Santa Croce, per cui si conforta un appoggio cronologico che non andrà oltre la prima metà dell'ottavo decennio. L'opera che guardo, e che è la Madonna della Chiesa di San Remigio [6], non sarebbe perciò troppo posteriore a questi termini e la crederemo più vicina al 1275 che al 1280 */tavola 2/*.

Per essa appare troppo deprimente discutere i giudizi affatto incomprensivi che si sono dati mentre si suggerivano dipendenze dalla Madonna Rucellai, dal Cimabue ai Servi di Bologna, o addirittura dal Maestro della Maddalena, quando, qui a San Remigio, si avverta come altrimenti si produca l'arcano sciogliersi di certi macchinosi strumenti, di origine certamente orientale, in circoli ronzanti di canto. E come, a un trasalimento improvviso, per un ritorno di sensi affettuosi, in cerca quasi di una tematica di esultanza dentro gli stringimenti di una secolare mestizia, si vada stilando il moto precipite del Bambino, da intuire in un batter di ciglia, mentre provoca le onde che s'allargano nella agemina liquida e dorata. Non dovrebbe inoltre riuscire oscura la spiegazione di queste sembianze, strette alla magrezza addolcita della forma, per la tipica lima che le riprende seguendo un tracciato lungo, ondoso, continuo, degna preparazione a tanto più sapute delicatezze. È chiaro che quelle mani della Vergine, descritte nell'ampio giro del ritmo, sfusano così sensibilmente, numerando quasi sulle punte i tentativi esitanti delle prime articolazioni, da servire poi senza stenti al curvo motivo immutabile del gesto d'affetto, intrise come sono dalla velatura chiaroscurale che, dove non s'offuscano, le sguanta a guisa di ramicelli teneri, sulle giunture. O le dita del Bambino, staccate ad una ad una mentre due sole si toccano, capite con un'intelligenza lucida della minuzia viva dell'azione, inverate all'istante, mai con tale sottigliezza s'eran viste espresse dall'arte del secolo. E vedi poi, nonostante la raschiatura feroce del restauro, come crescono aderenti e quasi degradanti le sovrapposte blandizie cromatiche date a produrre la maglia della forma tessuta per velature, e introducendo, per la prima volta ch'io sappia, ai più gelosi segreti della scuola di Siena. Non che tra i fiorentini tale 'maniera' fosse del tutto ignorata. Ma è che nel divario dei sentimenti nessuna confusione avrà poi ragione di esistere. Per non dire poi come in Cimabue, e applicata d'altronde alla stessa sigla iconografica — vedi sempre la Maestà del Louvre — la trama fitta, ispida, e che si farà sempre più spirante e quasi carnosa, sveli una qualità interna che si esprime con volontà tangibile, imminente, e nell'ambito d'una eroica devozione esponga, sul fondale impossibile, l'umanità dei propri sensi patiti.

Questa che in sostanza è materia decisiva di storia è anche l'indice d'una distinzione netta fra Cimabue e un sentimento che preavvisi il più grande e il più antico dei suoi portati,

vale a dire quello di Duccio, proponendo dunque, innanzi alla sua storia, la sua più probabile preistoria sentimentale. La quale, se è già tutta svelata nelle attribuzioni assisiati del Longhi, qui slontana nella vaghezza di un indice qualitativo con uno scarto brusco di umor fantastico e di significato da isolarla nel contesto dell'ottavo decennio come un oracolo della futura qualità duccesca. O Duccio stesso? Forse non lo sapremo mai, ma ad ogni buon conto, capito il valore eccelso di questa tavola, si vorrebbe indugiare a pensare le retrospettive dei primordi gotici italiani, più complessi di quanto non potremo mai sapere, e come, per il nostro ritardo, essi si tingano di remoti ricordi dell'occidente romanzo nel modo che si vedrà confluire anche dentro la volontà enorme di Giotto giovane, o giovanissimo, assimilatore della più varia cultura. I dolci barbarismi che spuntavano dai decenni che lo precedono sono tutt'uno ad esempio con questo stravolto bozzolo plastico del Bambino, di apparizione non tanto misteriosa se si pensa al repertorio arrotato e rampante del probabile Gaddo Gaddi — già chiamato in causa, non a caso, nel discorso per la Crocefissione duccesca di Assisi — ma qui a San Remigio acutizzato come in un miniatore di Fulda: un neo-carolingio. Tali fenomeni commossi di risveglio italiano non dovevano del resto scarseggiare sotto il soffio che giungeva specialmente dalla giovane Ile-de-France, quando, in perfetto parallelo, i primi capitelli nostri si fregiavano ad Assisi, con la rielaborazione della Chiesa superiore, d'una veste naturale di foglie, ed esordiva il genio di Giovanni Pisano. Si abbassino queste punte sul piano spazioso di Arnolfo e vedrai subito una connessione sintattica, una impostazione culturale che non sarà ostico ravvisare fra poco negli inizi giotteschi [7].

Ecco perché, così illuminanti e storicizzabili i risultati palesi nell'opera che abbiamo studiata, e grandissimi nonostante il disagio imposto dal vincolo iconografico di operare sempre per scarti minimi, si devon pur collocare all'origine di qualche persona che, fra le più grandi della generazione pregiottesca, sarà solita scalfire come qui la svenata eleganza dei suoi modelli nella materia eletta d'uno spazio astrattivo, dove volta a volta le cose e il loro ritmo ripetano una flessione affettuosa e premano senza alterare la capsula ideale che li contiene. E guardandomi dal voler decidere in ogni caso, per rispetto anche a quel margine di indimostrabilità che avvolge sovente i testi superstiti di quei grandi tempi, sarebbe immotivato a questo punto non puntare su Duccio

giovane l'interrogativo di un tale anonimo, se non si vuol dire che si sia poi smarrito completamente, e per una strada che conduce proprio da Firenze a Siena, e al Duccio delle opere certe.

La cui formazione risulterebbe insieme un correttivo poetico della povera scolastica di Guido che tuttavia, movendo da una data che dovette essere non molto più antica, ma senza fortuna, aveva tentato a sua volta l'accordo con le forme portate da Coppo. Ma con quale eleganza e, come s'è visto, subito toccata dalla novità di Cimabue, il nostro anonimo trasforma le scaglie pendule dell'ageminato di Coppo, pur nobile e grande in tanto greve cultura, nell'orbita complessa d'una sciolta sintassi, la stessa che con uno scoraggiante ribasso di qualità alligna e impigrisce di conseguenza nei prodotti fiorentini tristemente celebrati del Maestro della Maddalena e in tanti legni dipinti che si sogliono definire 'scuola fiorentina fra l'ottavo e il nono decennio'. A riguardo dei quali invertirne ancora l'ordine delle dipendenze, come è stato fatto, comporterebbe la rinuncia a comprendere tutti i problemi dell'argomento. Ma tant'è, lo scoglio da superare è come sempre la comunicazione col livello qualitativo della pittura, di tanto difficile riuscita che, male ch'è andata, ogni malasorte ci si può attendere nel prosieguo della navigazione; per esempio, dinanzi agli affreschi assisiati che il Longhi aveva intuito di Duccio, ballare atrocemente 'tra il Maestro della Maddalena e Jacopo del Casentino'! Scusato subito il bravo Jacopo che era ancora di là da nascere, resta quel Maestro della Maddalena, ad avanzare anche qui le solite inconcepibili pretese di inserimento storico, usate correntemente, si badi, come pedine che scavalcano oltre Meliore e Vigoroso, lo stesso Cimabue di Bologna, e tutti i punti più alti del problema detto anche dei 'fiorentini seneseggianti' dall'ottavo decennio in su; il problema che noi vogliamo fermamente ricondurre alla schietta alternativa Cimabue-Duccio, raccogliendo allo scopo le migliori cedole del travagliato inserto, dalla 'Madonna' di S. Remigio a quella Gualino, e dalla 'Madonna' di Castel Fiorentino all'altra già a Crevole [8].

D'altro canto s'intuisce bene ormai che cosa preparò in una abbastanza lunga, per tanto ingegno, e preziosa stagionatura, le rivelazioni della Madonna Rucellai, per proclamare infine a cuor più leggero, e con più lumi storici, che essa non nacque, come non poteva nascere, improvvisamente, quasi dal nulla. Anzi se si riprende con attenzione la nostra strada dal 1280 non sarà difficile mobiliare questo quinquennio dello

svolgimento duccesco con i già visti affreschi di Assisi e le note 'Madonne' di Torino e di Crevole, proponendo sugli inizi addirittura un nuovo capo d'opera che non ha trovato sino ad ora il punto focale di interpretazione. È il Crocefisso che con quel che resta della Collezione Loeser si conserva in Palazzo Vecchio a Firenze /*tavola* 3/. La Vavalà nelle sue sempre acute osservazioni parla per esso e per l'altro del Castello Orsini di Bracciano come delle 'massime e più nobili rappresentazioni del Cristo in croce del duecento senese' [9]. Lode giustificata, e che ritorna a chi l'ha saputa elargire se si sa vedere fino al grado estremo che esso raggiunge l'indice dell'eccelsa qualità. Ma dovrebbe riuscire stranamente inconseguente, o comunque frutto d'una troppo nota reticenza mentale determinare il recapito, per così dire, la topografia poetica del dipinto, con una indicazione di luogo che centro di grande cultura non era o non lo sarà fino a che appunto non resuscitiamo la presenza attiva d'un artista grande, ch'è sempre l'unica determinante d'una verosimiglianza storico-artistica. Senese infatti, per quel tempo, non vorrà significare 'guidesco' com'è costretta a postillare con tono insufficiente la stessa Vavalà, ma senza fallo duccesco, e da studiarsi comunque in relazione col più probabile svolgimento di Duccio giovane, cercando di vedere se s'identifica con lo spirito del maestro per quel tanto di giuntura formale che, attraverso questa consunzione estrema d'una poetica già in inclinazione di eleganza, riunisce gli affreschi di Assisi alla 'Madonna' Gualino, preludendo le simili profilature della Pala di Santa Maria Novella.

Per la verità solo un paragone con le ispirazioni di Cimabue applicate al tema della Croce può reggere, da un quasi opposto sistema di rivelazione dell'umano, dinanzi alla complessità speculante di questo Cristo silente, levigato di storia sino a conseguire la verosimiglianza ideale di un marmo greco. Ma ogni confluenza di spunti e di pensieri è da trasferirsi, nella saldatura stilistica di questo elettissimo martire intoccabile, in un cerchio cristallino di sensi appuntiti che non s'incrina, che gode già un divario essenziale di estrazione umana. Così, notando come sulla origine arcaica della flessa arrotatura del viso, di vetusto tipo aquilino, sembri pendere l'anima inquieta di Cimabue ad Assisi, ma quasi per un vento insistito che ne spiana i lunghi tratti ed il soggolo rubeo della barba, e suggella la chiusura mortale delle palpebre, mentre non si rammentano più le cediglie rinforzate di Giunta e del Maestro di San Francesco. E dico che questo

perizoma di confezione preziosa, in leggerissimo velo, può essere confrontato per antitesi, come aggettivazione divergente, con quel che la tramontana vituperosa produce sui cenci del Cristo morente di Assisi. Ma l'antitesi suppone anche una radice comune che sarà forse in parte riconoscibile nella stessa verità con cui l'inaudita animazione di queste trasparenze, scavalcando la cifra ornativa, intuisce quasi stupite equivalenze illusive.

Considerino, poi, coloro che vorranno meditare sull'originale, la funzione del colore, che splende sulle minime variazioni d'una gamma scalata fino al coagulo immateriale degli smalti traslucidi. A colorire così si giunge poi a simulare tutte le cose sotto forma di materia preziosa, alla ricerca d'un ritmo pensile sugli ori che nutra le meraviglie ottiche di più nascoste iridescenze pregiate. Quanto a presagi cromatici, di qui alla aggressione ridente della Rucellai, per la scorciatoia dei sentimenti, la strada non mi sembra poi tanto lunga; e comunque è quella sola [10].

Dunque, se non vado errato, tutto ciò sarebbe ben degno d'un nostro Duccio clandestino, come lo potrebbe comporre l'indagine restrosponente di ogni conoscitore nella fase abbastanza lunga che dovette precedere la Madonna Rucellai. Tornano infatti tutte le fila, oltre che con la storia circostante dei pittori fiorentini e senesi [11], col gruppo di opere che si sogliono collocare con approssimazione vicino alla pala dei Laudesi, ma che in realtà la precedono quando si ammetta per la Madonna Gualino, oltre che per quella di Crevole, l'intera paternità duccesca, e per l'altra di Castel Fiorentino la contemporaneità piena con esse intorno all''83 o all''84, dato il suo eguale livello stilistico che non ammette un ritardo e il gran nome di cui si può degnamente fregiare.

Sarà del resto utile, senza perciò digredire, usarvi qualche maggiore attenzione almeno per quel che ne sollecita la necessaria inserzione nel nostro discorso.

Intanto, quelle nuove dilatazioni a ritmo pieno che sono buon tramite, nella 'Madonna' di Torino e di Crevole, tra la guaina formale serrata e tesa della croce Loeser — se essa è di Duccio stesso — e degli affreschi assisiati e l'ulteriore accordo che la Rucellai stabilisce consumandosi sulla sue bendate cadenze, furono insieme, presumibilmente, il prodotto maturo di qualche risarcimento mentale che solo la complicità di un richiamo antichissimo, classico davvero, poteva suggerire. Penso che non abbiamo mai provato uno stupore abbastanza illuminante dinanzi al Bambino della

tavola di Crevole mentre nell'effigie di quell'alto gesto insegna a togarsi con risaputa scioltezza, quasi per l'atto blando dell'imperio o d'un esercizio sacrificale: la rimeditazione dunque di ideali della stessa Italia antica che Duccio assorbe rianimando per tramite diretto e commosso il significato, stramorto fra i balcanici, di un'unica tradizione. E se a tale giungeva l'accrescimento di Duccio, l'evento, che è di rilievo paragonabile ai primi ricuperi classicizzanti di Nicola per la scultura, poteva bene portare i suoi frutti sullo stesso Cimabue. Anzi è difficile negarlo se si giudica, come già suggerì il Gamba, [12] la completa presenza autografa di Cimabue ormai dopo la 'Maestà' di Santa Trinita, nella 'Madonna' di Castel Fiorentino, dove in certo modo i vecchi e appassionati temi di umanità si accordano, ma in un riguardo sintattico meramente liminare, alla nuova interpretazione di Duccio */tavola 4/*.

Infatti, malgrado la forma si riassetti e i tratti della Vergine si spianino secondo un modulo faciale che ci è ben noto e caro in Duccio, indicando con precisione la metà del decennio 80-90, la materia è ben altra, smagliata sfibrante, caricata di umori fra tristi e minacciosi nello scrutinio acre dei modelli, i cui sensi denudati potrebbero richiamare addirittura la carnalità romanica di qualche genio padano. Questo Bambino e l'intristita sapienza della sua bruttezza sembra rivestire i panni di un Wiligelmo, ed è un modello di umanità che (purtroppo, vorrei dire) non avrà seguito in Toscana e presto dovrà soccombere dinanzi alle nuove culture. Ma ci lascia la possibilità di comprendere come talvolta la fierezza del puro romanico sia rinvenuta, in pittura, e alle soglie dei giorni di Giotto, sulla superficie serotina di un patetico latino. È la profondità inestimabile in cui affondano le radici della fantasia di Cimabue a produrre la metafora miracolosa, fosca e gremita, dei suoi orti fiorentini: i vecchi fusti untuosi di amara tenacia, le foglie carnose e le felpe lunghissime, di grama e rada lucidezza, la polpa buia dei frutti avvizziti, quel gran torpore malinconico.

Eppure questa fantasia compunge in modo composito dentro i limiti di atteggiamento e di impaginatura che Duccio nel contempo cercava di rendere sulla traccia delle linee intraviste — in che personali penombre di rosa — nelle danze di una classicità grave e consunta.

Questo per contro sembrerà un vivo ricalco, dentro la perigrafia lunga e continua, poiché ormai è impossibile, anche per un Cimabue, scrivere e cancellare come un paleo-

cristiano, ma su una materia esistenziale, fisica fino a vellicare il tramato corpulento e sgradevole delle persone, rammentando la dolente ripugnanza epidermica del Crocifisso di Santa Croce.

Rimane intatto il rapporto, come da più parti si è già osservato, con la Madonna di Crevole e si arricchisce insieme il significato della cultura della prima metà del decennio una volta che la si divida fra gli aspetti noti di ambedue i grandi maestri. O si vuol dire che ricordando bene questi loro accenti si tratterà, su queste opere o su altre che per avventura si ritrovassero, di scriminare volta per volta il limite di univocità dei sentimenti e vedere da che parte preme la punta del cuore, nel breve tratto che resta prima della piena rivoluzione giottesca.

Come per questo stupendo Crocifisso del Castello Orsini, di Bracciano, già nominato dianzi per citare la spiegazione senese della Vavalà, e che difatti, ristudiato ora dopo la necessaria pulitura, rivela della parte duccesca tutti i caratteri altamente primordiali /*tavola* 5/.

Assomigliato a Cimabue dal Longhi [13], che lo dichiarava 'sublime' quando era ancora oppresso dalle ridipinture che ne sensibilizzavano e drammatizzavano il volto originale, spiega come ugualmente, dopo il caso sciagurato della 'Flagellazione' Frick, da un Cimabue si giunga a un Duccio per via di restauro, quantunque questa volta di ricupero, non di distruzione. Ed è un Duccio che meriterebbe di esser presto in onore tra i più rari autografi della sua arte, anche nel novero delle conoscenze, sempre in ritardo per lo meno decennale, della nostra media cultura artistica.

Poiché chi non sentirà, almeno come richiamo intellettuale, il lucido condensarsi del primo nodo ideale di bellezza così come, per un culmine di concorrenze storiche, si formulerà similmente ogni volta che l'amor profano di un canone di bellezza umana — l'amistà dei corpi — si congiunge col fresco velo di grazia che soccorre a fasciarlo per via di un contorno elegante? È impossibile non vedere in esso il grado identico di nobiltà che lo apparenta agli angeli della 'Rucellai', stretti a una medesima origine per quel che rivela la educazione del gesto, e più, del tratto interno, da perfette educande liturgiche che vestono allo stesso dolce modo con la stoffa introvabile di cui è confezionato anche il perizoma del Cristo di Bracciano, panneggio d'acque: quelle piegature, e le repliche indolenti che si ricercano, increspate di gotico che da sensibile e mosso diviene andamento sospeso a un para-

1 - *Duccio: particolare della 'Crocefissione'* *Assisi, San Francesco*

2 - *Duccio ? : 'Madonna col Bambino'* *Firenze, San Remigio*

3 - *Duccio ? : 'Crocefisso'* *Firenze, Palazzo Vecchio (dono Loeser)*

4 - Cimabue: 'Madonna col Bambino' *Castelfiorentino, Collegiata di San Lorenzo e Ippolito*

5 - Duccio: 'Crocefisso' *Bracciano, Castello Orsini*

6 - *Duccio: 'Madonna col Bambino'* *Siena, Pinacoteca*

7 - *Miniatore lombardo del 1377: 'Veduta di Roma'* *Bologna, Biblioteca Universitaria*

8 - Miniatore lombardo del 1377: 'Episodio di Cincinnato?' *Bologna, Biblioteca Universitaria*

digma di quiete modistica ed elettissima che ha già nome: cadenza senese.

Ancor più facile è l'avvicinamento con la 'Rucellai' a guardare nelle due opere la tavola centrale della Croce e il drappo del trono, ornati con disegni che tanto consonano da gareggiare per meritarsi il titolo del più bell'ornamento del secolo. Al che né Cimabue né altri, fuorché Duccio, avrebbe mai dovuto aspirare.

Lo stesso si dica della giunta stilistica, rilevando come ultima considerazione la sintomatica anormalità iconografica della Croce Orsini dove l'artista adotta il tipo arcaico, scaduto mezzo secolo innanzi, del 'Cristo ad occhi aperti', in un'epoca in cui il modello corrente e senza eccezioni è quello del *Christus patiens* o 'Cristo morto' [14]. Ed è facile suggerire che la portata interna, volontaria, della ripulsa e della scelta iconografica dovrebbe, giustificando la singolarità, riuscire trasparente proprio nel sentimento che la propone e immagina per le sue blandizie visive una epidermide delicata, in riposo, ma viva, cui torna sufficiente per l'effetto di distacco rituale chiesto in un Crocifisso questa sorta di candido prolungamento esistenziale che la fantasia di Duccio soltanto delibava fin da allora nell'ideale di un'umanità fasciata di splendidi languori perenni.

E non penso, del resto, di dover insistere, a sostegno di questa identificazione, dinanzi alla riconoscibilità delle attenzioni con le quali Duccio è solito accarezzare i suoi modelli di avorio morbido lambendo la foglia di un dipingere tenue, o sfumando i labili contagi dell'ombratura, che sa cedere, grado a grado, a una dolcezza di diffusi pallori: velature a falda continua, unita, di arcana polivalenza cromatica, come se macerassero dolcemente vecchie viole e verdi linfe passite sotto l'algore trasparente di una esitante modellazione preziosa.

La indicibile pienezza con cui si esprime qui la poesia di Duccio mi spinge a stabilire, del resto, un segno di stile più avanzato rispetto alla 'Rucellai' o alla 'Madonna dei Francescani' di Siena, che tanto le è compagna. In queste opere a farsi contemplare è il termine postremo della cultura che le prepara e che nella scritta cadenza di quei rapimenti ritmici sembra concludersi. Tanto è vero che se in queste due opere son vivi i richiami con i più antichi primati prettamente fiorentini (e basterebbe rammentare il prolungato equivoco cimabuesco per la 'Rucellai') che d'altronde non compaiono più nella vetrata del Duomo senese (1287 circa, come ha dimostrato il Carli), né nella 'Maestà' di Berna, la Croce

Orsini afferma proprio uno stile 'Rucellai' purgato di fiorentinismi, e certo riuscendo a un sempre più recondito orientamento personale. Comunque sono tanto convinto che dopo l' '85 ogni 'fiorentinismo' porterebbe l'impronta di Giotto che l'effetto del distacco di Duccio, facendo sospettare la causa di una compresenza incomoda o per lo meno non ancora mentalmente assimilabile, mi riesce dunque pensabile solo negli anni decisivi fra l' '85 e il '90. Certo senza ritardo ne usciva trasformato infatti il Maestro di Varlungo, il cui catalogo è tutto proto-giottesco meno che nella 'Madonna' Lehman, e ne era toccato lo spirito classico e occidentale dell'Ultimo maestro del Battistero, mentre la sua delicatissima lega consiglia meglio, infine, di ritornare a ritroso al di qua della sopraggiunta incidenza giottesca, verso i giorni di quella cultura teneramente affaticata che adotta il più duttile e colto lessico romanzo, mescolanza di rinata *humanitas* e di ansiosi presagi occidentali, e che noi avevamo già intravisto studiando i dipinti di San Remigio e Loeser, e Duccio ad Assisi. Cultura dell''80, s'era detto, 'pronta ormai a fiancheggiare altamente il percorso eroico di Cimabue', la stessa che permette ad uno dei suoi portati più poetici, come questa 'Madonna' della Fondazione Kress di Washington, di non avere, nella zona ormai giottesca della seconda metà del decennio, e in mirabile affinità con gli ultimi maestri del Battistero, che poca memoria di Cimabue e molti presagi invece di quei persistenti umori icastici ed affettuosi che fanno il fascino trecentesco, ad esempio, del Maestro della Santa Cecilia, del giovane Maestro di Figline e di Pacino, o dell'autore della Madonna di Vicchio a Rimaggio, uscita si direbbe dalle stesse mani, più adulte di venti o trent'anni, del pittore incantevole della tavoletta Kress [15].

Ma ritornando a Duccio ci preme acquisire fermamente l'aspetto nuovo che dopo l' '86 si affaccerà nella delibata calibratura classicheggiante che interpreta la figura umana, fondata d'ora in avanti come una colonna di marmo vivo palpitante e rosa: e, valga dire, dalla 'Croce' Orsini in particolare fino alla 'Maestà' di Siena, che di quella gente civile ha il fasto teologico di un Partenone fitto e dorato. Poiché non v'è dubbio che lo spirito della Croce Orsini sarà il più incline di massima a esaltare il prototipo di quelle suggestioni di antico ripetute dalla minuta e sublime 'Maestà' di Berna, e sempre insomma in ogni opera di un Duccio non più esule né sperimentatore di poetiche da inverare, né assimilatore di altre culture.

Salvo una volta, tuttavia, in un momento in cui sembra inevitabile che volesse provare lui pure a dominare nel miglior modo il torrente in rapida del goticismo che i tempi andavano ingrossando. Si pensi che oltrepassiamo il 1290 e che saliva in favore, proprio a Siena, Giovanni Pisano, mentre fioriva *in loco* una cultura suntuaria di ispirazione oltremontana, come attesta il calice di Niccolò IV (1288-92). E Duccio, che dimostra nel seguito, e sintomaticamente nella Madonna Stoclet, di possedere il segreto d'un argine mentale da opporre al rischio d'ogni complicazione sintattica e che anzi quella compostissima cifra d'arcana aulicità formale dello stile più tardo protegge tutta al di qua della mensoletta, fragile e sottile fin che si vuole, ma oggettiva di spazio, della stessa Madonna Stoclet, non può non essere passato, o mi sembra troppo duro negarlo, sull'unico ponte solido gettato oltre la fiumana gotica dal genio architettonico di Giotto. Occorreva, dico, superare in qualche modo la difficoltà di quegli anni, e venire appunto dalla 'Maestà' di Berna, dal 'Cristo' di Bracciano, dalla Vetrata del Duomo, alla 'Madonna' Stoclet. Inoltre, che qualche opera autografa di Duccio, sul 1290 o poco dopo, fondata sulla ragione assodata di un linguaggio volumetrico, dovesse essere esistita lo dimostrerebbe la cultura del Maestro di Badia a Isola, collocato di solito e con ragione sullo scadere del secolo, e legato con troppa devozione a Duccio per essere anche, per certi vocaboli assisiati meramente riferiti, un protogiottesco. Più giusto credere che egli accogliesse la mediazione formandosi su un momento simile, ma più alto, di Duccio, che deve dunque datarsi anche nei suoi riguardi fra il 1290 ed il 1295.

L'opera esiste per certo, a mio vedere, ed è la 'Madonna', /*tavola* 6/ centro di un polittico disperso, che porta il numero 583 della Pinacoteca di Siena. Per essa infatti fu con qualche giustificazione compilata una scheda che verte, senza tuttavia assimilarlo, intorno al Maestro di Badia a Isola, rivelandosi già in queste esitazioni un larvato sentore di eccezionalità suggerito dalla qualità del dipinto [16]. A dire il vero non ho mai dubitato che solo il valore di Duccio ne fosse degno. In questo stupendo gruppo figurale il risarcimento del gergo plastico di Giotto, quello delle storie bibliche, è palese nel rinforzo liminare che qui non aggira più, ma incide, sia pur con mano sottile e vagante, il volume dei corpi, accettando dentro una sagoma sempre astrattiva la rasatura decisa di una materia modellante, plastica, quasi laminare. È un giottismo l'invenzione del velo che per la prima volta fa spaziosamente da sog-

golo come nella Rebecca delle storie di Isacco. E giurerei che era nato già con Giotto l'idea fortissima del Bambino che si volge di scatto, che, mentre si allentano lì sotto le tenui linee, torce fieramente corpo e volume. L'alternativa ritmica o plastica che apre due grandi strade opposte è lampante e non poteva germogliare nello stesso tempo in una mente sola.

*

Il seguito della pittura toscana, ognuno lo sa, è distinto nettamente sotto le insegne di Firenze e di Siena fino alle ammesse relazioni fiorentine dei fratelli Lorenzetti. Ma sarebbe un errore facile credere l'altissima componente formale offerta da Duccio responsabile senz'altro del senesismo, di quel rincaro cioè di natura grafico-ornativa che sarà di 'que' Memmi' la strada preferita. S'è visto quale molteplicità di esplorazioni e di tentativi poligenetici compongano la lega arcana del maturo stile duccesco: all'insegna dei due secoli, elaborato di storia prossima e remota come un Luca della Robbia o un Raffaello. Ed è vero da un lato che i suoi seguaci, a parte la complessa fedeltà di Ugolino, non seppero mantenere l'equilibrio e dimenticarono per primi la parte più vetusta e civile dell'etimologia del maestro riuscendo anacronistici senza responsabilità e senza trarne dunque motivo di fantasia. Come è vero d'altronde che Simone risolve la tendenza gotica in un senso quasi pre-internazionale, tutto moderno, ignorando i recuperi lontani e la sintesi umanistica evocante della cultura di Duccio. Simone, provetto cortigiano indolente, cerimoniere d'una lussuosa condizione moderna che racconta la smarrita vertigine mondana di una favola nuovissima dove occhieggia il vero e ride la cronaca, stupisce che sia tanto prima dei poeti di Borgogna quanto stupisce che Duccio sia tanto dopo l'umanesimo perenne degli antichi, quello stesso che i bizantini credevano di tramandare preservandolo allo stato di stilema intoccabile nel simulacro stracarico e prezioso.

NOTE

[1] R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in 'Proporzioni', 1948, II, p. 37.

[2] M. Meiss, *A new early Duccio*, in 'The Art Bulletin', June 1951, p. 95.

[3] E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949.

[4] C. Brandi, *Duccio*, Firenze 1951. 'Le considerazioni... sulla incertissima cronologia di Cimabue, e d'altro lato l'opinione ormai comune

fra gli studiosi più recenti, *e che noi condividiamo in pieno*, circa l'unità stilistica fra il gruppo degli affreschi cimabueschi della Chiesa Superiore di Assisi e la Madonna di Santa Trinita, ci hanno convinti che questa non si può anticipare al ciclo assisiate, e che, come ha riconosciuto il Garrison sulla scia del Weigelt, deve seguire, nella datazione, alla stessa Madonna Rucellai. Nel gruppo delle opere cimabuesche non vi è per noi che la Maestà, purtroppo così ridipinta, della Chiesa inferiore di Assisi che possa prevedersi anteriormente al 1285. Tutta la decorazione della Chiesa superiore è indubbiamente posteriore a questa data...'. Così a pag. 127, nota 10.

E a rinforzo assai specioso di quanto sostiene, il Brandi avanza una osservazione di fatto che dovrebbe troncare ogni discussione. Riferisce questo studioso che nella crociera degli Evangelisti, sopra l'altare della Chiesa alta, l'allegoria dell'Italia porta, sotto la merlatura d'un edificio ch'egli identifica col Campidoglio, lo stemma di Casa Orsini. Tre senatori Orsini sono in carica nel 1288 e nel 1292: dunque l'attività di Cimabue nella Chiesa superiore non può precedere il '90 circa, e tanto meno quella degli scolari e dei continuatori della navata fino a Giotto. La contrazione temporale nello spazio di un decennio (1290-1300) comporta perciò *a fortiori* il rifiuto di ogni riconoscimento di Duccio ad Assisi e la difficoltà maggiore, nel riguardo del problema di Giotto, di credere nella possibilità di svolgimento d'una sola persona dalle Storie di Isacco alla Vita di San Francesco.

Ora, dopo il perito di araldica, dovrebbe intervenire lo storico, il quale preferirà sincerarsi innanzi tutto che una data qualsiasi di quelle vele vincoli stilisticamente la conseguenza del restante lavoro di Cimabue e dei seguaci, dove, una volta tanto, la ragione pratica per cui si incomincia di solito a frescare dall'alto potrebbe essere anch'essa *praticamente* dimostrata inattiva supponendo un progetto tardivo di decorazione di tutte le volte, in cui, si noti bene, interviene anche Giotto nei quattro Dottori, con uno stile meno antico che negli affreschi suoi dell'ordine laterale superiore. Ma a parte questo, di cui non mi tocca qui decidere dovendo tralasciare troppi particolari di un problema tanto complesso, ci si chiede piuttosto con quali carismi filologici si possa serenamente concludere come fa il Brandi, segnalando la presenza di alcuni stemmi, che sono indicazione sempre affatto sospetta se la si rivive nella luce di quei tempi di prevaricazione faziosa, in cui non si sdegnava assai di frequente di imporre l'apocrifo per giovare gli sfrenati orgogli familiari.

[5] R. Longhi, *Prima Cimabue, poi Duccio*, in 'Paragone', 23, p. 8.

[6] Per essa e per la sua vicenda critica basti la scheda relativa n. 94 del 'Catalogo della Mostra Giottesca' a cura di G. Sinibaldi e di G. Brunetti, Firenze, Sansoni, 1943; cui sono da aggiungere i rilievi del Longhi (*Giudizio sul Duecento*, pp. 18 e 48) sulla qualità altissima degna di Cimabue, o meglio, problematicamente, 'della sua bottega, intorno all' '80'.

[7] Sulla questione, che nessuno ha più saputo discutere, degli etimi eterogenei della prima goticità di Giotto mi sembra di capitale importanza, pur nella sua brevità, rileggere il passo relativo di quel gran critico che fu il Graziani nel saggio sul Maestro di Figline in 'Proporzioni', I, a pag. 71 e 72.

[8] Si osservi infatti come delle stesse opere si serva il Toesca per comporre la sua scheda critica del 'Maestro della Madonna Rucellai', plasmando in una unica persona gli elementi distinti e accordati soltanto dalla complessa congiuntura storica che, partendo dal prodotto più antico: Madonna di San Remigio, si stringe fino a compenetrarsi nel gruppo

'Gualino', Crevole, Castel Fiorentino e 'Rucellai', per poi ramificarsi di nuovo, dopo l'85 nelle tavole dei Servi di Bologna (per me tutta di Cimabue), di Mosciano (anonimo fiorentino che, a mio avviso, potrebbe indicare una evoluzione estrema di Vigoroso), e nella Maestà di Badia a Isola 'che dipende dalla maturità di Duccio'. P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, pag. 512 e nota 41.

[9] E. S. Vavalà, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, p. 811.

Più di recente il Garrison ha studiato il Crocefisso Loeser mettendolo in rapporto con un altro assai simile, ma troppo guasto per trarne qualche utile conclusione, del Museo Civico di Cortona. Ma vedi in *Addenda ad indicem I*, in 'Bollettino d'Arte', 1951, III, p. 206.

[10] Questo saggio era già scritto quando ho rivisto il dipinto dopo la recente pulitura, da segnalare ad alta voce come caso tipico di distruzione di un'opera d'arte. Si leggono meglio ora le braccia e la testa del Cristo, ma di quel che si osservava assai bene, prima, in tutta la parte inferiore, e in quello stupendo perizoma, non è rimasto che un tristissimo ricordo.

[11] Chiari sintomi di queste prime inflessioni duccesche rivela soprattutto l'autore del Crocefisso senese di San Gimignano (Vavalà, Op. cit., pag. 805, fig. 504), degno di essere considerato, nonostante i ricordi da Cimabue, il più antico fra coloro che hanno guardato Duccio già nel penultimo decennio. Per altre opere invece, come il Paliotto di San Pietro della Pinacoteca di Siena, ed un secondo Crocefisso del Museo di San Gimignano (Mostra Giottesca, n. 31) la natura dei dati più moderni viene tutta da Cimabue, se pure mescolata a molte reminiscenze arcaiche e bizantine.

Per il rapporto tra il Crocefisso Loeser e Cimabue sarà utile forse ristudiare anche il Crocefisso della Collezione Lanckoronski, di Vienna, sospeso dalla Vavalà fra il gruppo umbro ed il gruppo senese, e che congiunge, fuse nella redazione di un nobile artista, le eleganze della Croce studiata, di cui egli adotta il perizoma a velo, con la grande invenzione di Cimabue ad Assisi. L'opera è da classificare nell'ultimo decennio, ed appartiene forse ad un senese come l'altro Crocefisso, di poco più antico, e del tutto affine, di San Francesco a Grosseto. Cfr.: Vavalà, Op. cit., pag. 865, fig. 545, e pag. 815, fig. 512.

Non bisogna dimenticare, infine, la formula conciliante e in chiave tutta fiorentina che nello stesso decennio ci tramanda ad un livello assai personale e di vera poesia l'autore del Crocefisso di Paterno, purtroppo ora anch'esso quasi cancellato dall'infausto restauro.

[12] C. Gamba, in 'Bollettino d'Arte', 1933-34, pag. 148.

[13] R. Longhi, Op. cit., pag. 18.

[14] Farebbe eccezione, poniamo, il Crocefisso assegnato a scuola di Berlinghieri della fine del sec. XIII, n. 3 del Museo di Pisa, ma non è chi non veda proprio un riflesso, estremamente immiserito dalla stanca tradizione locale, del Crocefisso di Duccio a Castel Bracciano.

[15] R. Longhi, Op. cit., pagg. 19 e 20.

[16] Si rimanda al referto bibliografico steso dal Brandi a pag. 166 de *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933. In seguito il Brandi nella citata monografia, pag. 143, riconferma l'opera nel gruppo del Maestro di Badia a Isola; mentre E. Carli (*Duccio*, Milano-Firenze 1952) tenderebbe a restituirla a Duccio stesso se non fosse per l'interpretazione in senso ugolinesco cui egli inclina della 'pungente calligrafia' del dipinto.

ILARIA TOESCA

ALCUNE ILLUSTRAZIONI LOMBARDE DEL 1377

Le vie tenute, nel loro definirsi, da alcuni avvenimenti che significarono, tra l'altro, scoperta sempre più consapevole del valore figurativo della scena naturale (paesaggio; ambiente quotidiano) entro cui si svolgono le azioni dell'uomo, sono state chiarite di recente con grande esattezza, e secondo una linea che prevede la necessità di un'ulteriore ricerca, che possa ampliare ancora le basi materiali di una costruzione storica già evidente nei suoi tratti essenziali [1]. Ché, dato per ammesso che il momento più delicato della nostra pittura della seconda metà del Trecento — da un punto di vista non solo nazionale — sia da indicare nella zona Emilia-Veneto-Lombardia e negli anni, intorno all'80, che vedono accanto ad Altichiero l'opera dei miniatori dei Tacuina, non sembrano tuttavia altrettanto comunemente accetti i termini, anche cronologici, su cui si debba fondare uno studio dei fatti corsi tra paesi al di qua e al di là delle Alpi verso la fine del secolo, né tanto meno il modo stesso di impostarli, non in senso unicamente figurativo, ma di cultura nel suo significato più vasto.

Al quadro che si va delineando — e che difficilmente, per ora, potrà avere assetto definitivo — è forse utile aggiungere, come un altro esempio, le illustrazioni di un manoscritto di Valerio Massimo [2]: mentre si lega immediatamente a cose già note, esso data sicuramente al 1377 un paesaggio /*tavola* 8/ che si sarebbe inclini altrimenti a posticipare di parecchi decenni, credendolo piuttosto un prodotto che non un lontano precedente di quella che sarà, solo dopo il 1414, la nuova visione dei Limbourg [3].

Chiesetta romanica; gente inginocchiata; dietro, non come 'sfondo', ma in perfetta unità con il resto, il carro di legna tirato da una coppia di bovi, e due alberi dalla chioma tonda, che segnano una distanza e un momento di luce: una scena così abituale da potersi osservare tranquillamente ogni giorno, quasi senza avvertirla, e da ricordare poi per inserirvi, come in un ambiente noto, anche la storia, forse, di Cincinnato: storia, per definizione, rurale [4]. Ma non è da credere che a questo suo carattere si sia voluto adeguare intenzionalmente il tono dell'illustrazione: infatti, poco dopo, la stessa Lucrezia

tavola 9 *b* è una donna trovata morente su un viottolo di campagna da tre passanti lombardi: non un'eroina antica, cioè, travisata in nobile dama di romanzo cavalleresco, ma un personaggio immaginato — quasi non fosse possibile diversamente — nei limiti ordinari di un'attualità quotidiana. A riprova: ecco che diviene difficile distinguere, di fronte a un nudo *tavola* 11 *b*, quanto in esso sia ricordo diretto di una statua antica piuttosto che di una donna che si asciuga dopo essersi lavata, tanto la materia stessa, solo mediatamente erudita, vi si riduce, in ultima analisi, all'annotazione di un tema classico e diventato subito figura viva [5].

L'origine lombarda di questi disegni è confermata da altri fogli dello stesso manoscritto *tavole* 9 *a*, 10: l'inizio del libro settimo, per esempio *tavola* 11 *a*, così vicino alle illustrazioni del 'Guiron' della Biblioteca Nazionale di Parigi da potersi ascrivere, con molta probabilità, al medesimo grande maestro, non mai abbastanza spesso ricordato. L'altezza di costui si misura appieno in una delle pagine del codice di Parigi — del quale si potrà ora anticipare la data dagli ultimissimi anni del secolo (quelli, cioè, dell'attività già ben diversa, internazionalizzata, di Giovannino de' Grassi) al suo ottavo decennio —, così complessa come rappresentazione spaziale nel rapporto fra testo e figura [6], e dove il particolare della lanterna, appesa al soffitto a travicelli, è già, prima del riflusso di 'gotico internazionale', un pezzetto di Bergognone.

È possibile credere, del resto, che un simile modo di vedere, nonché essere inusitato, fosse anzi probabilmente quello verso cui ci si andava avviando negli anni intorno al '75 (anni da figurarsi come pieni di incredibili intuizioni), quando Altichiero lavora a Padova, e quando un'altra data sicura, perfettamente rispondente — 1373 —, insieme ad una provenienza anch'essa sicura, è data dai disegni per una Deca di Tito Livio, stranamente caduti fuori di ogni discorso sulla pittura veneziana dal tempo lontano della loro pubblicazione [7]. Eppure, essi non mancano di suggerire qualcosa su un quindicennio altrimenti assai oscuro, e di sottolineare ancora una volta come indizi dati da opere di carattere non ufficiale, ma quasi privato — destinate, inoltre, ad una ben determinabile cerchia, che converrà una volta ricostruire con la maggior precisione — possano rispecchiare anticipazioni di interessi non sempre avvertibili in altra sede. Vuoto, per noi, di passaggi tra l'eleganza di Lorenzo e quella, già aggiornata alla internazionale, di Niccolò di Pietro, il periodo che va all'incirca dal 1370 all'85 ha visto comunque, a Ve-

nezia, qualcuno che amava rintracciare per proprio conto e indicare, come avveniva in terraferma e con gli stessi mezzi, se pure con accento diverso, il proprio mondo, per nulla aulico (l'uomo che picchia alla porta di una casa, vicino alla vera da pozzo; i commercianti che pagano le tasse; le ragazze contegnose, ben vestite). Per quanto meno acuto ed eccezionale sia il senso 'spaziale' del veneziano (basti vedere come sfrutti solo parzialmente il fondo bianco della carta, e tuttavia come a volte abbia anch'egli idee davvero straordinarie: per esempio quando presenta uno scontro di due cavalieri visto dall'alto, sulla pagina che diventa arena), è pur notevole come, rispetto al maestro del 'Guiron', egli prospetti nello stesso modo il rapporto tra illustrazione e lettore — rimanendo più indifferente a quello tra testo figurato e testo scritto —: un lettore che si immagina, naturalmente, non come uno specialista della cultura, cui sia possibile farsi intendere per mezzo di simboli e segni allusivi, ma come un laico a cui ci si rivolge con l'evidenza di immagini parlanti, circostanziate da tutti gli attributi necessari di tempo e di luogo, per renderlo partecipe di un immaginario, ma affatto fantastico, anzi ben concreto viaggio[8] durante il quale paesi e personaggi compaiono in una dimensione di spazio totalmente diversa da quella inaugurata più tardi a Firenze, ma anch'essa a suo modo estremamente nuova, rivoluzionaria, di un carattere non più continuato sistematicamente in Italia: preparatorio, invece, e determinante, della grande svolta della pittura transalpina a un suo proprio rinnovamento, nel terzo decennio del sec. XV.

NOTE

[1] Otto Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 1950, 13, p. 13.

[2] *Fact. dict. que memor. Roman. libri*, Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2463. Il codice è citato in *Tesori delle Biblioteche d'Italia*, Emilia e Romagna, a cura di D. Fava, Milano, 1932; a p. 4, il Frati lo assegna al sec. XV e lo dice adorno di 'sei miniature, parte a colori, parte a chiaroscuri', mentre invece esso reca nell'explicit la data 1377, e contiene otto disegni, forse a punta d'argento ripassata a penna, alcuni dei quali tinteggiati; l'unico completamente dipinto è a f. 33 v. All'inizio del codice è disegnata una veduta di Roma /*tavola* 7/, che chiaramente deriva dalla bolla d'oro di Lodovico il Bavaro (1328), interpretata però, sebbene assai sommariamente, in senso paesistico (il Tevere con le barche e le sponde alberate); sulla colonna Traiana (o Antonina) si distingue un monumento equestre, di tipo che si direbbe scaligero; su una guglia vicina pare di intravedere una figura di uccello.

[3] O. Pächt, *art. cit.*, p. 43; e cfr. R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in 'Critica d'Arte', 1940, V, p. 190, n. 29: ancor oggi è impossibile scommettere sulla qualità delle onde della tempesta di Gentile veduta dal Facio a Venezia: è probabile, comunque, che esse fossero del tutto 'internazionali' — ma a una data in cui quello 'cosmopolitano' era già linguaggio più o meno corrente, e le cose più nuove dei Limbourg si sarebbero rivolte, di lì a poco, su una strada un po' diversa.

[4] Mi sembra di poter spiegare solo con l'episodio di Cincinnato, ricordato da Valerio Massimo, il soggetto dell'illustrazione, senza però ritenerlo assolutamente certo; del resto, anche gli altri disegni rappresentano scene non tutte facilmente spiegabili.

[5] È davvero eccezionale, alla data del nostro manoscritto, la comparsa, in esso, di quattro figure di stampo così dichiaratamente classico — eccezionalità però, probabilmente, dovuta alla rarità del materiale arrivato fino a noi. Non è chiaro, tuttavia, il legame dell'illustrazione — che presenta, come fossero cavate da quattro statue antiche, quattro figure femminili, da identificare in dee pagane (Venere ha, ai piedi, le colombe) — con il testo. Mi riservo di approfondire in altra sede questo argomento, che non è il meno interessante tra quelli proposti dal manoscritto di Bologna.

[6] Cfr. P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, p. 382, fig. 307, e O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948, p. 54, n. 25.

[7] G. Fogolari, *La prima Deca di Tito Livio illustrata nel Trecento a Venezia*, in 'L'Arte', 1907, X, p. 330; ricordati anche in P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 844.

[8] A. Hauser, *The Social History of Art*, Londra 1951, I, p. 262 segg., ha un passaggio assai notevole sul 'travel landscape' del tardo gotico, e, più avanti, sulla particolare qualità dello 'spazio' ad esso collegate; le sue osservazioni, del resto eccessivamente generalizzate, e subito complicate con allusioni ad una non ben chiarita 'new dynamic activity of life itself' potrebbero comunque essere approfondite con vantaggio, proprio per quanto riguarda la catena di sviluppo delle illustrazioni lombarde di romanzi — che egli non ricorda — in relazione all'ambiente dal quale erano richieste: uno studio in questo senso di un simile soggetto, perfettamente circostanziato e definibile entro limiti esatti di tempo e di luogo — lontano dunque da ogni vaga soprastruttura — sarebbe del tutto legittimo e certamente utile.

Ho notizia di un altro romanzo interamente illustrato con gran numero di disegni, forse del Maestro del 'Guiron'; venduto recentemente in Inghilterra, esso si trova attualmente in una collezione privata americana. Ugualmente ignorato è rimasto per ora un 'Tacuinum Sanitatis' della Biblioteca Comunale di Liegi, di cui si spera imminente la pubblicazione; sarebbe, pare, vicinissimo a quelli di Vienna e di Parigi: non so se sia da identificare con il 'Tacuinum' evidentemente lombardo — finora non più rintracciato — dal quale furono tratte alcune illustrazioni per il *Glossaire Archéologique* di V. Gay (Parigi, 1887, vol. I, pp. 169, 181, 200, 202, 215, 420, 454, 483, 591, 675; vol. II, p. 14).

PAOLA DELLA PERGOLA

'UN QUADRO DE MAN DE ZORZON DE CASTELFRANCO'

La notizia più antica intorno ai due quadri chiamati 'i Buffoni' della Galleria Borghese risale ancora al Manilli, ed è del 1650 (*Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650, p. 68). Dico 'ancora', perché non dispero, nel vasto Archivio Borghese depositato in Vaticano, dove da due anni sto compiendo col dr. Faldi le ricerche intorno alla raccolta borghesiana, di rintracciare quella anteriore del loro ingresso nella quadreria, che per ora posso solo dedurre da altre testimonianze. 'I due che gli stanno ai lati' dice dunque il Manilli 'di due Buffoni, sono di Giorgione'. Il nome di Giorgione ritorna nell'Inventario del 1693: 'un quadro di 4 palmi di un ritratto di un Buffone del Giorgione' ai numeri 30 e 38 della Stanza III, e ancora nel Roisecco (*Roma Antica e Moderna*, 1750, p. 158), mentre il Fidecommisso del 1833 li annota come opere di Giovanni Bellini. Da questo momento nasce la confusione ottocentesca intorno alle due tele, dal Venturi assegnate al Capriolo (Catalogo della Galleria Borghese, 1893, p. 97) e indicate come 'caricature d'uomo'. Fu con le 'Precisioni sulla Galleria Borghese' del 1928 (anticipate in 'Vita Artistica' 1927, p. 14 ss.) che l'intuizione poetica di Roberto Longhi districò da un anonimato, a cui il minore Capriolo non dava luce, la figura che risponde al numero d'inventario 132 e che egli chiamò 'Pastore Appassionato'; dapprima inquadrandola nella cerchia del Mancini (1928) e poi (riferimento orale del 1935) accostandola allo stesso Giorgione.

Il suggerimento venne accolto allora da Aldo de Rinaldis, che fece eseguire una pulitura sommaria della figura /*tavola* 12/ ed espose il dipinto come opera di un seguace giorgionesco riconoscendone non solo l'importanza, ma la caratteristica di frammento (vedi il Catalogo della Galleria Borghese, 1948, p. 21). Nel trasferirlo io stessa poco dopo accanto ai grandi veneti (*La Galleria Borghese a Roma*, ed. Garzanti, 1950, p. 10 e *Itinerario della Galleria Borghese*, 1951, p. 55) mutai l'anonimato con il nome di Giorgione, ma vi posi accanto un cauto punto interrogativo. Così scarso numero di opere e così vasta e rinnovatrice risonanza d'arte fanno di questo maestro una figura cui non è dato accostarsi

senza timore. Mi preoccupava tuttavia l'altezza di quell'arte accanto a cui Dosso e Savoldo diminuivano, come seguaci, e mi preoccupava la presenza dell'altro dipinto tuttora nei depositi, in cui era possibile intravvedere, sotto lo strato di sudicio e di tinta bituminosa che lo ricopriva interamente, l'occhio profondo e il turgido delle labbra vive, il brano luminoso della benda attorno al capo. Elementi di una così immediata esperienza d'arte, che mi sembrava impossibile non appartenessero alla stessa mano che aveva eseguito nel Pastore il bellissimo manto intriso d'oro gettato a mezza spalla. Trovai consenso sia per questa identità, sia per la necessità di affrontare una pulitura radicale, nel dr. Zeri, a cui devo un grazie particolare per le notizie fornitemi, e affidai il restauro ad Alvaro Esposti, nei locali della Galleria Borghese, e sotto la mia continua sorveglianza. Il N. 130 conosciuto come 'il bravo' o 'un soldato', era anch'esso quale la fotografia Anderson mostrava, annerito e sporco, lacunoso in più parti, malamente verniciato. Tuttavia una fotografia del G. F. N. /*tavola* 13/ che deve risalire al 1933, perché fu pubblicata dal Wilde (*Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien*, 1933, p. 129 ss.) sembrava indicare un inizio di pulitura che aveva scoperto un piffero, anziché la spada, e una mano che aveva tutto l'aspetto di essere rimpasticciata, e che allo stato attuale era nuovamente cancellata da una verniciatura nera, data in epoca imprecisata. Le zone mancanti nel dorso dell'uomo erano profonde quanto il corpo stesso della pittura, e i rifacimenti investivano una zona tanto ampia, da far temere che il dorso fosse tutto un crivello /*tavola* 14/. In realtà i danni erano meno gravi di quello che i rifacimenti potevano far credere, ed anche la mano riapparve, volta più verso il fondo del dipinto, a reggere il lungo piffero che faceva della figura, certamente, un musico. Il fondo, liberato dallo strato nero pesante, diveniva atmosferico e creava una grande nicchia d'aria, in una penombra calda, come se al disotto fosse un fuoco vago per tutto il dipinto, accentuato verso sinistra. E a sinistra, oltre la breve benda bianca visibile attorno alla testa dell'uomo, era un berrettaccio rosso, terminante in una piuma, questo sì, gettato alla brava. La manica argentea, liberata dai rifacimenti e quasi intatta, assurgeva a protagonista, stupenda in una gamma di grigi, dal perla all'acciaio, luminosa e intensa come doveva essere il dorso, prima che i guasti e i rifacimenti l'offuscassero. Pur essendo molte le lacune, non toccavano il volto, e il volto era davvero fratello del Pastore, che diveniva anch'esso un

Cantore, ma a cui sarà bene lasciare l'appellativo di 'appassionato' datogli dal Longhi. Lo stesso languore nell'occhio, lo stesso fremito vivo nelle labbra, ma sopratutto la stessa tecnica. Strana tecnica, in parte rapida, a larghi tratti, impressionistica, in parte invece sottilissima di velature. Un colore acceso nelle carni, accostamenti immediati di rossi, di verdi nel tessuto caldo dei volti e della mano, ed ombre colorate realizzate in piani graduati così leggermente da dover calcolare le loro variazioni con la bilancia dell'orafo. Certo una stessa mano, e uno stesso momento creativo.

Il dr. Zeri mi segnalava intanto l'esistenza di due copie di queste figure, che avevano appartenuto alla Coll. Donà delle Rose /*tavola* 18 *a* e *b*/ (e furono incluse, ma senza riproduzioni, nel Catalogo di quella raccolta a cura del Lorenzetti e del Planiscig, 1934, p. 17, N. 59 e 60) ed erano state vendute a Roma nel 1937 presso la Casa Guglielmi, con una perizia del Prof. Fiocco che le assegnava al Capriolo, forse in riferimento alla vecchia attribuzione Borghese. Ma la qualità di queste copie, della fine del '500 o dei primissimi anni del '600, appariva dalle riproduzioni del catalogo di vendita anche più bassa dall'arte del Capriolo. Era facile vedere come la copia dei due quadri Borghese fosse abbastanza fedele, ma l'esecuzione priva di quella potenza emotiva e della libertà del genio di questi esemplari. Tuttavia non era senza significato trovare in queste copie, che provenivano da una grande collezione veneziana, il segno della antica notorietà degli originali. L'arricciamento della camicia bianca, nel Cantore Appassionato, è statico e privo di luce nella copia Donà delle Rose, e il manto che in quello Borghese è gettato senza peso tra la spalla e il braccio, si rovescia in quest'altro in una rigida piega su cui poggia la mano pesante e priva di vita. Nel N. 130 la copia nasconde l'istrumento musicale e il berrettone rosso, che dovevano dunque essere già ricoperti molto in antico dal fondo nero. Tutto il resto è identico, se non ché dove nei quadri Borghese è immediatezza e slancio, espressione di vita, nelle copie appare come un ghigno fisso e banale. L'altissima qualità d'arte che il restauro veniva rivelando traeva da questo confronto una prova decisiva. Ma se l'orientamento verso Giorgione si faceva via via più evidente, accostando i dipinti non si poteva fare a meno di pensare che essi dovevano far parte di una sola composizione. Accanto al fondo atmosferico del N. 130, tessuto di sottilissimi giochi di luce sotterranea, morbido e dolce in quella parte che si approfondiva nell'om-

bra, il fondo sordo del Cantore Appassionato appariva anche esso falso. D'intesa col Soprintendente alle Gallerie di Roma, Prof. Lavagnino, iniziai un saggio /*tavola* 15/, e apparve infatti anche qui lo stesso fondo d'aria piena di vibrazioni luminose, con una sorgente di luce al centro della figura, che si andava spengendo verso destra e verso sinistra. Sorgente di luce che appariva destinata a immettere nei fondi quelle vibrazioni luminose quasi epidermiche, e non già a illuminare le figure, che ricevevano invece luce dall'esterno, l'una da destra, l'altra da sinistra. Ma appariva anche che la sorgente luminosa alla sommità del grande cappello rosso aveva perduto parte delle sue velature, come tutta una zona, tra il berretto e la spalla del cantore, dove s'incuneava una testa con lo stesso berretto rosso /*tavola* 16/. Un abbozzo (che si è ricoperto con uno sportello metallico mimetizzato e sempre apribile), ma di una intensità straordinaria, lasciato certo con intenzione, e non cancellato quando l'artista pensò di ingigantire le figure, e voltò il telaio, congiungendovi almeno tre teli /*tavola* 17/.

Le stesse luci, lo stesso rosso del berretto, lo stesso berretto, e pur così appena accennata, una grandezza d'ispirazione e d'intensità emotiva da rappresentare la testimonianza più viva dell'alta paternità di queste immagini. Sul fondo grigio di preparazione la pittura si stendeva in velature sottilissime fino a creare la gran nicchia d'aria e via via le immagini; ma le immagini divenute monumentali, e non tanto per grandezza di rapporti, quanto per grandiosità e saldezza di visione artistica, si valevano poi di una pennellata rapida, scorrevole in una fluidità di luce-colore nel manto giallo, di rapidi tocchi nel bianco della benda, di accostamenti vivaci nella grande mano che sospinge la camicia bianca verso il respiro dilatato. Anche qui ombre troppo scoperte denunciano la perdita di velature, come traspare sotto la camicia un rosato che nemmeno la radiografia è riuscita a determinare meglio. Un pentimento, ancora, o una zona di preparazione colorata, come quella che accende di luce il limite intorno alla piuma, nel N. 130. Un'arte che sbalordisce per la novità dei suoi accorgimenti, e per cui i termini troppo usati di luce, di ombra, di sfumato, appaiono inadeguati.

Le due tele, tele leggerissime, veneziane, presentano le stesse misure. Quelle indicate dal Venturi nel Catalogo del 1893: 1,12 × 0,77 per il N. 130; 1,01 × 0,75 per il N. 132, non sono esatte. Le tele misurano invece 1,05 × 0,77 e sono uguali. Furono tagliate in epoca molto remota e rintelate,

e quella del N. 130 gira brevemente sulla nuova tela, quella del N. 132 è tagliata a filo del telaio, e il giro è compiuto dal rintelo. Entrambe hanno una giunta, e alla stessa distanza, a cm. 63 dal telaio verso destra, a cm. 14 verso sinistra, per il N. 130; e cm. 62 e 15 per il N. 132. È chiaro che le misure di questi telai, se fossero quelle originali, non avrebbero comportato la necessità di una giunta. Ma le due figure dovevano, come ho già accennato, fare parte di una sola composizione, a cui, certamente, si aggiungeva un terzo cantore.

Questa ipotesi sembra trovare conferma da un documento pubblicato dal Ravà nel 1920 e riportato da tutti gli storiografi di Giorgione (*Nuovo Archivio Veneto N. S.*, vol. XXXIX, p. 177): 'Nel Camerino delle Antigaglie di Gabriele Vendramin' si trova: 'Die 14 Martii 1569. Un quadro de man de Zorzon de Castelfranco con tre testoni che canta'.

Nel Catalogo Vendramin, pubblicato dal Borenius (*The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London 1923) questa indicazione non appare. Non ho potuto appurare quali rapporti intercorressero tra Gabriele e Andrea Vendramin, ma è da supporre che la collezione fosse la stessa, e il Catalogo pubblicato dal Borenius, come è noto, rispecchia la situazione della raccolta nel 1627. Tra queste due date, dunque, 1569 e 1627, il quadro con 'i tre testoni che canta' dovette essere smembrato, e, in parte almeno, alienato. Tra i disegni attribuiti a Giorgione e riprodotti dal Borenius, è una figura a mezzo busto, riportata anche dal Morassi (*Giorgione*, 1942, p. 196 b.). Una figura a mezzo busto, con grande berrettone piumato, volto da sinistra verso destra, un piffero nella mano, e scritto sotto 'DI ZORZON' /*tavola* 18 *c*/. Un compendio delle due Borghese, si direbbe, ma forse anche la terza, sebbene una composizione così simmetrica sia difficile da accettare. È vero che l'illustratore della raccolta Vendramin si mostra tanto inesperto da non riuscire nemmeno a fare comprendere se il piffero sia tenuto dalla mano destra o da quella sinistra; ma la supposizione di Roberto Longhi, che vede alla estrema sinistra la figura del Cantore Appassionato, e al centro, forse, una figura femminile, più persuade. Sebbene, anche qui, sia da notare che la sorgente di luce rispondente alla sommità del berretto di questa figura, sembra determinare in questa un'immagine centrale. Ma tornando alle due note Vendramin, quella pubblicata dal Ravà, e quella del Borenius negativa, e alle date che includono, non è senza interesse trovare negli anni 1618-1619 stretti rapporti tra Scipione Borghese e il Cardinale Francesco Vendramin, già

Patriarca di Venezia nei primi anni del Pontificato di Paolo V e Legato presso la Corte Pontificia nel 1616 (Pastor, *Storia dei Papi*, 1930, vol. XII). Al Card. Vendramin viene pagata una pensione annua di 250 scudi 'sopra li frutti della nra Badia di S. Maria di Chiaravalle' da Scipione Borghese, negli anni 1618, 1619 (*Arch. Seg. Vat. Fondo Borghese*, vol. 7992, Registro dei Mandati, 1618, p. 52, N. 520; 1619, p. 129, N. 420). Non occorre molta fantasia per pensare che, nel momento in cui il Card. Borghese stava formando la grandiosa raccolta con l'aiuto e la forza di Paolo V, e proprio quando da ogni parte d'Europa alto clero e principi facevano a gara per inviargli tesori d'ogni sorta, il Card. Vendramin sottraesse dalla collezione dei suoi famigliari due tele a cui il nome di Giorgione dava fama, anche se presentavano quei guasti che la loro divisione lascia supporre. E probabilmente in quegli anni, che cadono tra le due date limite, 1569 (in cui il quadro dei 'tre testoni che canta' è citato nella raccolta) e 1627 (in cui non c'era più) la grande tela venne divisa, e i frammenti intelaiati di nuovo e ridipinti nei fondi. Le copie Donà delle Rose potrebbero far pensare, così come mi è accaduto più volte di accertare a proposito di quadri Borghese alineati, che fossero fatte eseguire dai Vendramin stessi, nel momento in cui gli originali lasciavano la collezione. E questo spiegherebbe anche perché le copie sono soltanto due, e rimasero a Venezia.

Dunque, Zorzon de Castelfranco */tavole* 19-22/. Attribuendo nel 1927 a Domenico Mancini il N. 132, il Longhi aveva tutta l'aria di pensare ad un nome più grande, e malgrado le disastrose condizioni in cui il dipinto si trovava, ne valutò l'altissimo livello d'arte quando scrisse: 'Con la sua gigantesca e affocata immagine ci allevia alquanto il dolore dei perduti affreschi del Fondaco dei Tedeschi e serve, insomma, non soltanto alla migliore comprensione del Mancini — cui probabilmente appartiene — ma addirittura di Giorgione; oltre a farci intendere meglio a quali parti del giorgionismo si appellarono, un secolo dopo, i rinnovatori della pittura'. Tuttavia furono solo il Wilde (op. cit. 1933) e il Suida ('Belvedere' 1934/35, XII, p. 100) a riprendere fuggevolmente in esame i due quadri Borghese, il primo per raggrupparli col 'Bravo' di Vienna, l'"Uomo col Libro' di Leningrado, l'"Uomo con la Viola' di Vienna ed altri sotto il nome del 'Maestro dell'Autoritratto', il secondo per collegarli all'originale smarrito di cui W. van Haecht lasciò memoria nel suo quadro che rappresenta la Galleria van der

9a - *Miniatore lombardo del 1377: miniatura del 'Valerio Massimo'* *Bologna, Bibl. Univers.*

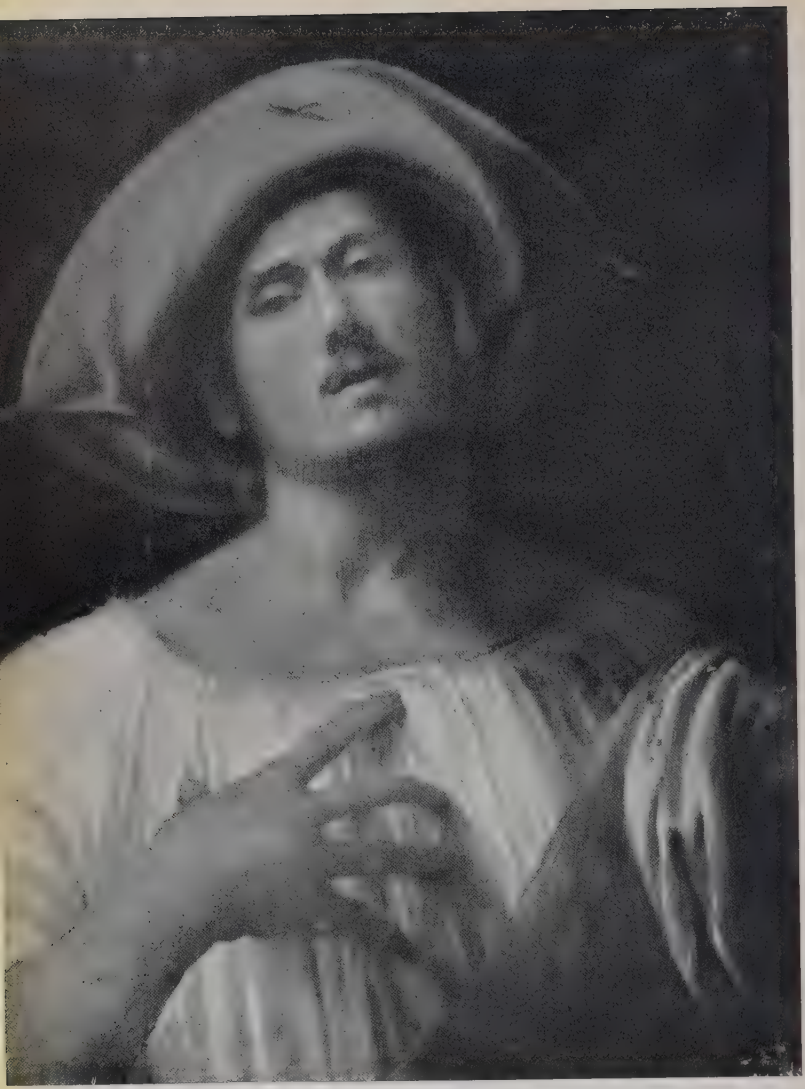
9b - *Miniatore lombardo del 1377: 'Storia di Lucrezia'* *Bologna, Biblioteca Universitaria*

10 - Miniatore lombardo del 1377:
un'illustrazione del 'Valerio Massimo'

Bologna, Biblioteca Universitaria

11 a - *Miniatore lombardo del 1377: un'illustrazione del 'Valerio Massimo'* *Bologna, Biblioteca Universitaria*

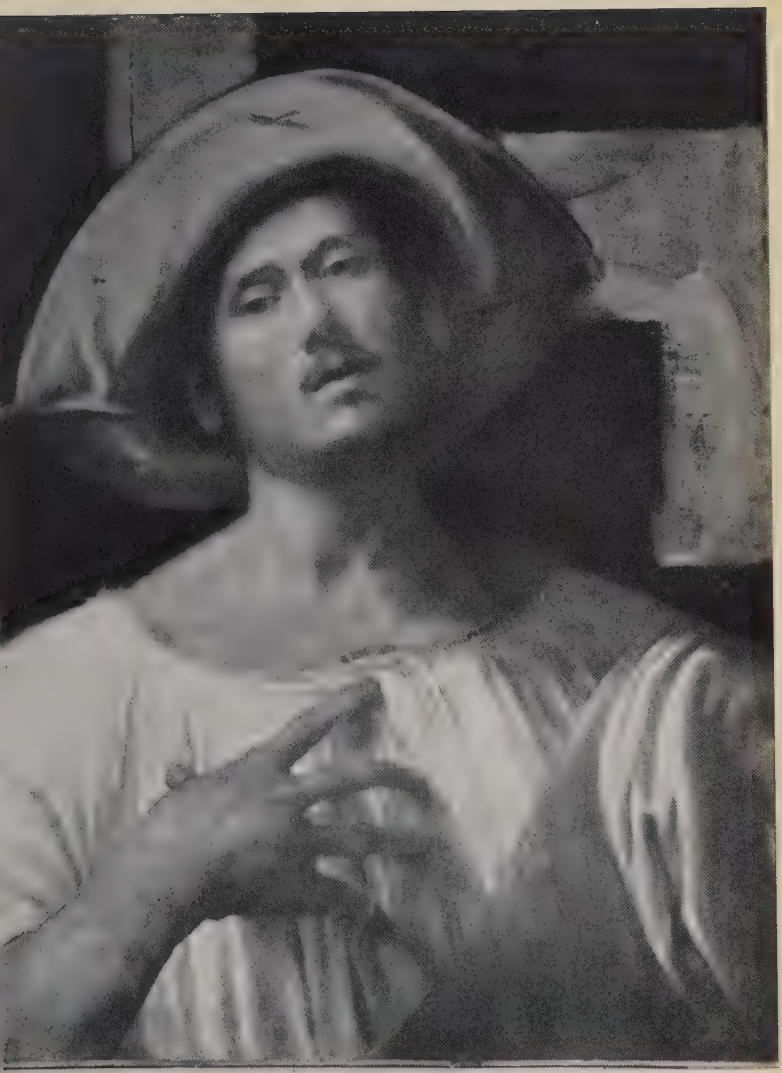
11 b - *Miniatore lombardo del 1377: 'Nudi'* *Bologna, Biblioteca Universitaria*



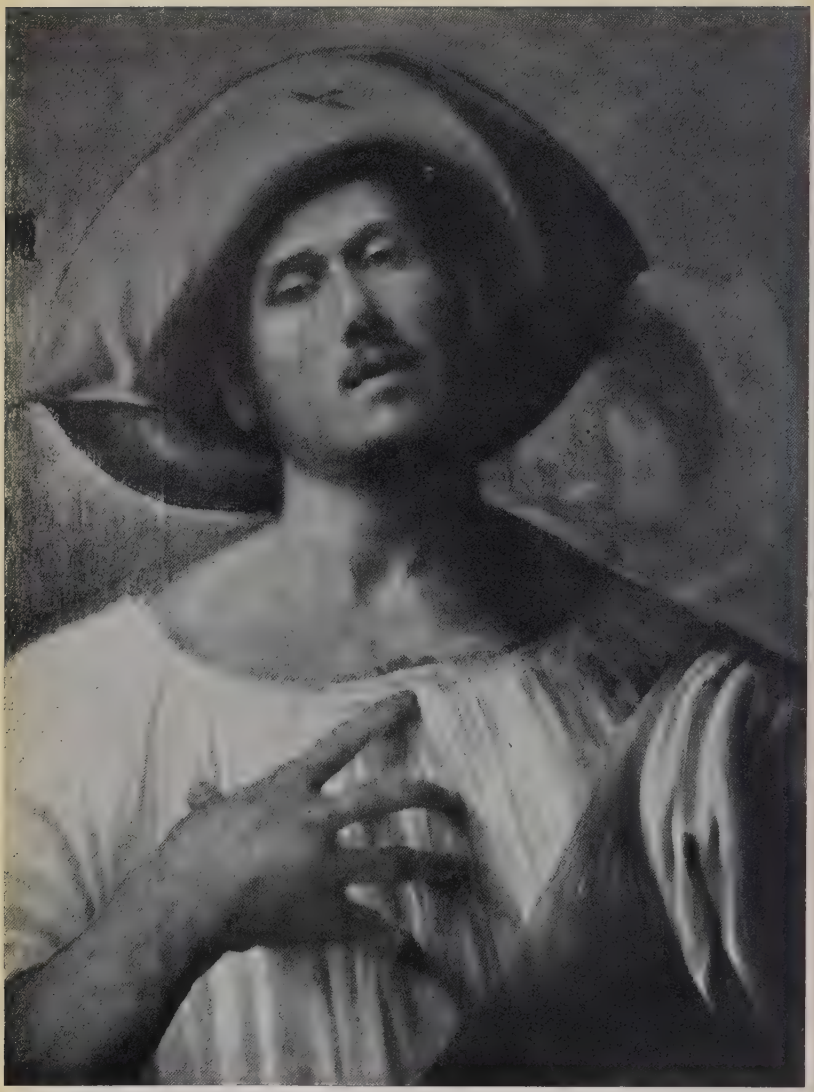
12 - *Giorgione: 'il pastore appassionato' (prima dell'ultima pulitura)* *Roma, Galleria Borghese*

3 - *Giorgione: 'Il bravo' (prima dell'ultima pulitura)* *Roma, Galleria Borghese*

14 - *Giorgione: 'Il bravo' (durante l'ultima pulitura)* *Roma, Galleria Borghese*

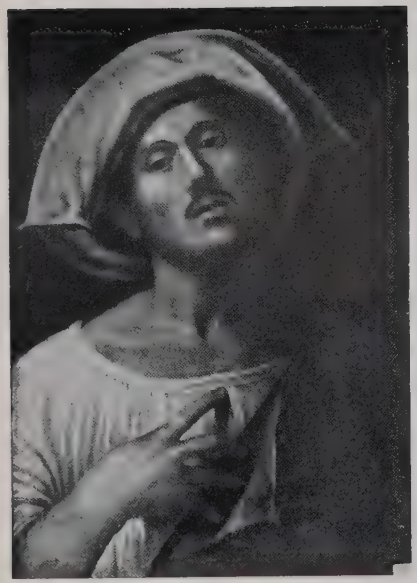


15 - *Giorgione: 'Il pastore appassionato' (durante l'ultima pulitura)* *Roma, Galleria Borghese*



16 - Giorgione: 'Il pastore appassionato' *Roma, Galleria Borghese*

17 - *Giorgione: 'Il pastore appassionato' (particolare)* *Roma, Galleria Borghese*

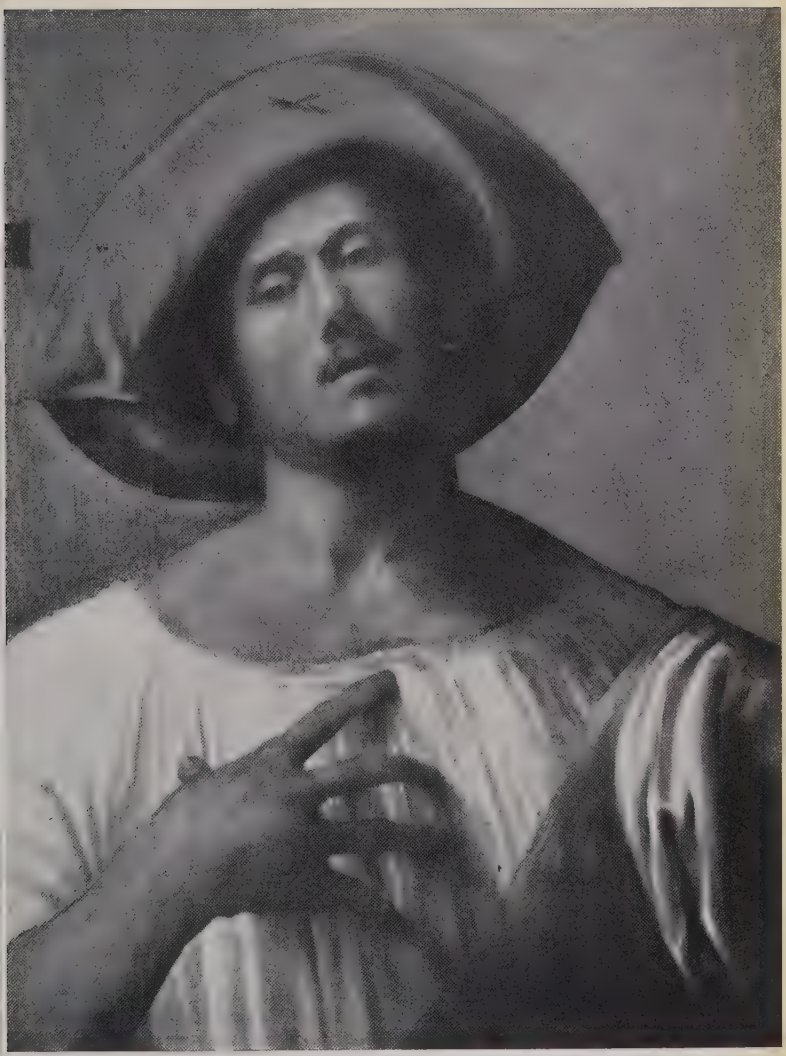


18 a, b - *copie da Giorgione*

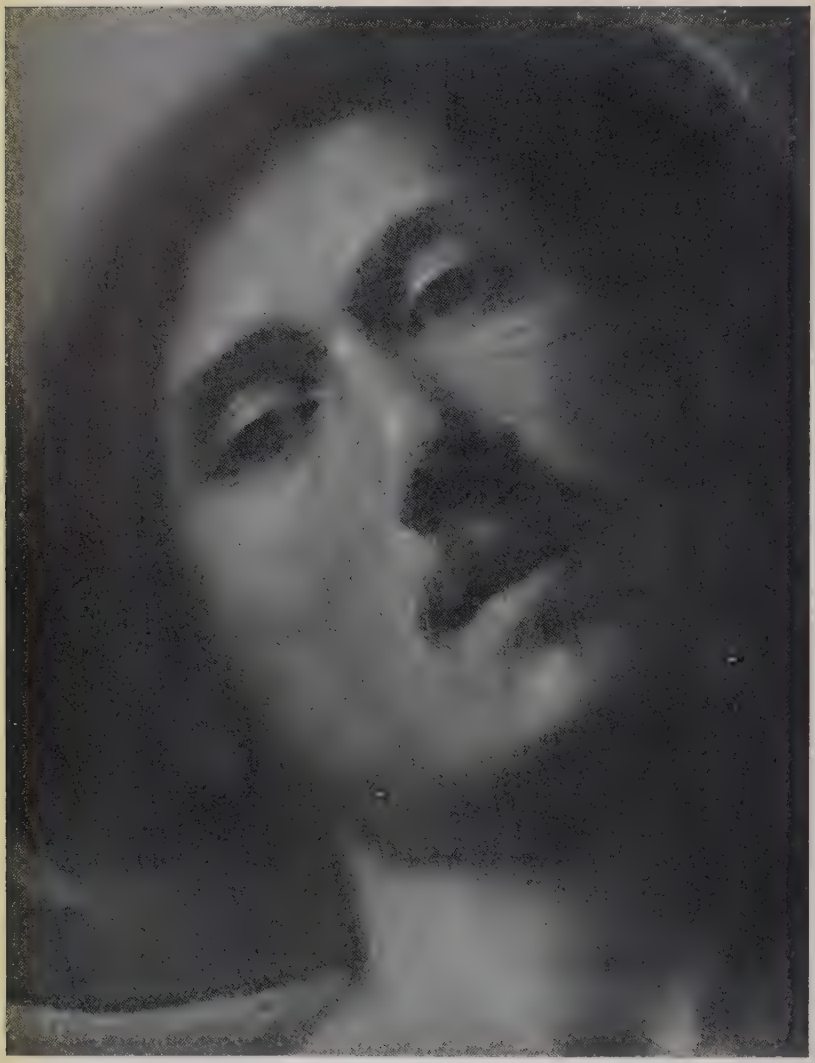
già coll. Donà delle Rose, Venezia

da Giorgione:
'Flautista'

già coll. Vendramin, Venezia



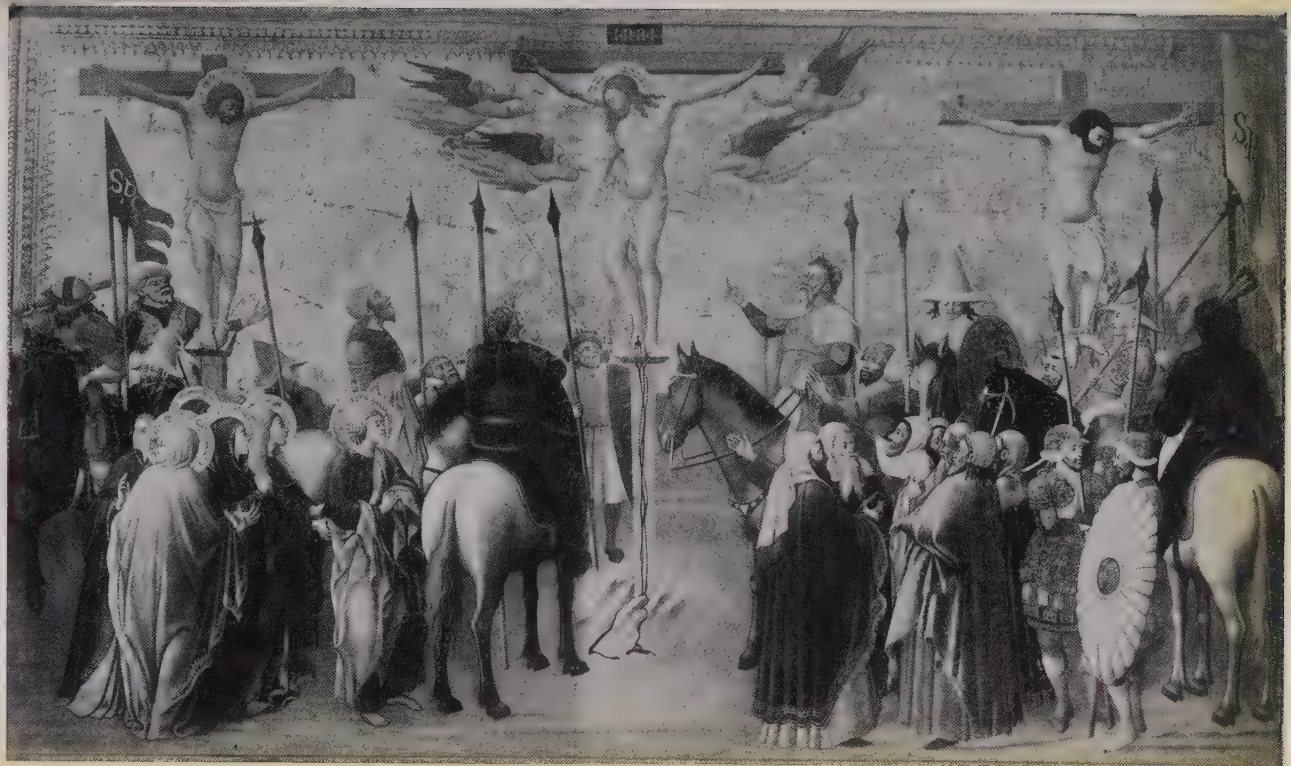
19 - Giorgione:
'Il cantore appassionato' (stato attuale con la integrazione mobile) *Roma, Galleria Borghese*



20 - Giorgione: 'Il cantore appassionato' (particolare) *Roma, Galleria Borghese*

?1 - *Giorgione: 'Cantore con flauto'* *Roma, Galleria Borghese*

22 - Giorgione: 'Cantore con flauto' (particolare) *Roma, Galleria Borghese*



23 - Maestro dell'Osservanza: 'Crocefissione' *ubicazione ignota*

24 - Pittore lombardo del 1465-70: 'San Girolamo' *Bergamo, Accademia Carrara*

Geest in Anversa, del Mauritshuis all'Aja. Nemmeno lo studio così esauriente del Morassi tiene conto di questi esemplari, i quali sarebbero dunque i soli esempi di quella seconda maniera di Giorgione a cui fanno riferimento i primi storiografi e da cui tanti, e così alti maestri, avrebbero tratto ispirazione.

Perduti gli affreschi del Fondaco dei Tedeschi, e gli affreschi di una casa di Campo Santo Stefano, in cui avrebbe dipinto 'alcune mezze figure di bella macchia', nulla rimane che esemplifichi quanto di Giorgione scrive il Vasari fin dalla prima edizione delle *Vite*, nel 1550: 'Diedegli la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorire a olio e a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide, et unite, et sfumate talmente negli scuri; et per contraffar la freschezza della carne viva, più che nessuno che dipingesse, non solo in Venezia, ma per tutto'. Parlando del ritratto del suocero di Giovanni da Castelbolognese, aggiunge: 'una unione sfumata ne' colori che pare di rilievo più che dipinto', e nell'edizione del 1568, a proposito del ritratto di Giovanni Borgherini e del suo maestro, insiste: 'che non si può vedere in due teste né migliori macchie di color di carne, né più bella tinta di ombre'. Questa tecnica così diversa da ogni altra, per cui il Vasari si sente imbarazzato nell'usare termini che sente impropri, ma per cui trova la felice espressione di 'bella tinta di ombre' (sono infatti le ombre colorate che riscopriranno gli impressionisti), preoccupa anche Ludovico Dolce (*Dialoghi della Pittura*, 1557, p. 52): 'Giorgio da Castelfranco in cui si veggono alcune cose a olio vivacissime e sfumate tanto che non si scorgono ombre'. Più tardi il Ridolfi (*Meraviglie*, 1648) scriverà: 'Hor questi facendo un misto di natura e d'arte compose un così bel modo di colorire, che io non saprei, se si dovesse dire una nuova Natura prodotta dall'Arte, o un'Arte novella ritrovata dalla Natura per gareggiare con l'arte sua emulatrice'. Dove, nell'artificioso linguaggio secentesco, è ancora lo stupore per quella straordinaria novità di rappresentazione, e l'incapacità di rendere a parole la tecnica di quell'arte nuovissima. Ho accennato agli impressionisti, e vorrei dire che proprio l'esperienza di quell'arte oggi ci fa maturi per comprendere la 'novità' di Giorgione. Quel filtrare della luce nel colore, quel vivere dell'immagine nell'atmosfera, e la soffice ovattata nicchia d'aria che non è ombra, e le vibrazioni sotterranee che riflettono il proprio calore alle immagini. Il grande stupore dei primi biografi per 'le macchie color carne' e per

quella natura che si fa arte, è lo stesso che coglie nel vedere i due volti dei Cantori, accesi da un fuoco 'naturale', e il modo come si compongono. La loro grandiosità, e la misura che racchiudono. Sommari come una sintesi della loro stessa intrinseca espressione, così che non vi è particolare perché la loro costruzione è in un unico blocco. Si potrebbe col Morassi elencare quegli elementi che tornano in altri dipinti, le brutte orecchie a così grande distanza, per esempio, o la pennellata colata che appare meglio dalle radiografie (che non rivelano gran che, per questi dipinti). E ancora trovare nell'"Autoritratto' di Braunschweig un più diretto rapporto, e la stessa interpretazione del volto chiuso nel cavo del berretto, nella figura dell'assistente alla 'Prova del fuoco' degli Uffizi. La malinconica bellezza del pastore dell'"Adorazione' Allendale, oggi alla National Gallery di Washington o del soldato della 'Tempesta', è la stessa del 'Cantore Appassionato'; il berretto della testa abbozzata è quello del giovane paggio nel disegno di Chatsworth, che se non è sicuramente riferibile a Giorgione, rispecchia certo i suoi motivi. E questa testa incompiuta, che ha una sua cupa bellezza, non è dissimile a quella dei musici del 'Concerto' del Louvre, in cui penso ancora sia da vedere non l'opera di un giovane genio al suo inizio, ma la pensosa maturità di un artista per cui i pochi anni non contano, ma il peso delle realizzazioni compiute. Ma più di ogni altra opera, certa o discussa, la 'Vecchia' dell'Accademia di Venezia, pur nella sua maggiore e contenuta finezza, si lega alle due figure Borghese. Intanto la stessa visione di sintesi. Nulla di superfluo, e se si esaminano i particolari, così poco. Là un volto disfatto da un' intera vita, un breve panno sul capo, una veste semplicissima, uno scialle gettato sulla spalla. Non si saprebbe immaginare nulla di meno, eppure c'è tutto. Qui due figure in cui nulla indulge al particolare, ma anche in esse non si potrebbe pensare nulla di più. Gli stessi tocchi rapidi di colore, nella 'Vecchia' in una raffinatezza sottile, nei 'Cantori' dati con l'impeto del frescante, eppure così calcolati da far pensare a Manet, a Renoir, per cui l'arte non era davvero improvvisazione. Qualche cosa di simile ho intravvisto di recente nel cosidetto 'Gattamelata' degli Uffizi, che forse, pulito, potrebbe riservare qualche sorpresa.

Se si accoglie il nome di Giorgione, ed io almeno non saprei farne alcun altro, la data non può essere che molto tarda. Per un artista che ci ha abituati a considerare il tempo nella stretta misura della sua breve vita, quello che per Ti-

ziano vale a decenni, conta a mesi o settimane. Ma il limite estremo della sua vita terrena dovrebbe coincidere con la creazione di queste due tele. Si pensi al fatto che, lui vivo, nessuno intende quest'ultimo aspetto della sua arte. Lo stesso Vasari, quaranta anni dopo la morte, ne parla con più stupore che comprensione. Tiziano giovane, e di una giovinezza che procedeva a pari passo con quella del maestro, guarda a Giorgione nelle opere che questi aveva già alle sue spalle. Dovrà arrivare intorno al 1560 perché faccia propria questa grandiosa lezione. La 'Venere che benda Amore', la 'Deposizione' del Prado, l''Incoronazione di spine' di Monaco, fino all'ultima 'Pietà' dell'Accademia di Venezia, nascono tutte di qui. Quando Giorgione dipingeva i 'Cantori' Vendramin-Borghese, Tiziano compiva l''Amor Sacro e Profano', con lo scarto ancora di qualche anno; e sembra fino incredibile. Pordenone, Romanino, Savoldo, ognuno troverà in queste opere l'apertura per la propria strada. E lo stupendo suonatore di flauto, che reca nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli il nome di Sebastiano del Piombo, potrà dire ancora qualche cosa, alla luce di questo confronto. Oltre e di là dell'invenzione figurativa, che rimarrà come tema nuovo all'arte di tutto il secolo, la ricchezza di esperienze che questi dipinti racchiudono fa comprendere come ad essi potesse volgere anche il Caravaggio. Eppure nessuno riuscirà mai ad uguagliare quel sottile gioco di velature, quella morbida emanazione di colore-luce che non è lo sfumato di Leonardo, che non è mai ombra, e determina l'interiore bellezza delle immagini, in quella felicità malinconica in cui si spiega il canto di questi ultimi musici.

GEORG WEISE

L'ITALIA E IL PROBLEMA DELLE ORIGINI DEL 'ROCOCÒ'

Al fatto stilistico del 'Rococò' e alle sue presunte origini lo studioso nordamericano Fiske Kimball ha dedicato recentemente una trattazione estesa, pubblicata contemporaneamente, sotto il titolo *Le style Louis XV, origine et évolution du Rococò*, anche in edizione francese (Parigi 1949). Non solo in quanto vi viene affrontato un fatto storico di generale significato europeo, cui ha partecipato in larga misura anche

l'Italia, ma soprattutto per la parte attiva, svolta, a mio parere, proprio dalla Penisola nella maturazione delle nuove forme ornamentali, il dibattito dovrebbe richiamare lo specifico interesse degli studiosi italiani. Senonché la tesi del Kimball tende a ridurre al minimo anzi ad escludere virtualmente l'apporto italiano. Il 'Rococò', secondo l'autore, si deve considerare come un fatto storico e stilistico, che, formatosi in Francia intorno al 1700, prevale in tutta l'Europa durante il regno di Luigi XV e fino all'avvento del neoclassicismo. Il suo tratto più caratteristico è la cosidetta 'rocaille', chiamata anche 'travail de coquille' dagli scrittori del tempo. Come programma, è vero, il Kimball si dichiara disposto a prendere in considerazione anche il problema dell'influsso italiano sulla genesi del 'Rococò', ma, in effetti semplifica notevolmente il cómpito. La constatazione (p. 12), che 'il carattere indigeno dell'ultimo barocco italiano è fondamentalmente diverso dalla forma generalmente ammessa del Rococò', gli basta anzi per arrivare alla conclusione, un po' apodittica, che quest'ultimo 'venne senza alcun dubbio, dalla Francia in Italia'. Prendendo le mosse da questa constatazione, a nostro avviso abbastanza arbitraria, il Kimball rinuncia ad una indagine esauriente degli antecedenti italiani del Seicento e si limita a mettere in evidenza unicamente i fatti, secondo lui decisivi, dell'evoluzione verificatasi a Parigi, col trapasso dal Sei- al Settecento. A dispetto del continuato influsso di certi motivi barocchi, di provenienza italiana, conservati e trasformati nell'opera decorativa dei francesi, 'il fattore decisivo nella genesi dello stile Luigi XV non fu l'influsso italiano ma una iniziativa puramente francese' (p. 238). Solo un certo persistere di tradizioni autoctone, più lige all'evoluzione barocca ed innestantisi, in un secondo tempo, sulle nuove forme di origine francese, viene ammessa per l'Italia e per la Germania meridionale, come segni di una trasformazione di aspetto nazionale.

Gravi obbiezioni si oppongono, a nostro vedere, all'accettazione di questa tesi. Per cominciare, sembra errata già l'idea di servirsi del principio di 'Rococò' come di una denominazione stilistica ben definita e caratterizzata da un insieme di elementi formali tutti suoi. Il 'Barocco' ed il 'Rococò' non possono, in verità, essere messi a contrasto come periodi nettamente distinguibili secondo una classificazione dei loro presupposti formali. Indicano piuttosto delle fasi successive determinate da un orientamento spirituale parzialmente diverso, dal sostituirsi cioè dello spirito 'galante'

al retaggio umanistico e rinascimentale della grandiosità, della pompa e della solennità retorica, di stampo eroico ed anticheggiante. Anche all'influsso progressivo dello spirito borghese è necessario attribuire qui una certa importanza. Invece che un mutamento fondamentale del patrimonio stilistico il 'Rococò' significa piuttosto il momento in cui gli stessi tradizionali elementi formali divengono più gracili, più duttili e pieghevoli, più movimentati e meno ridondanti; ma senza che le nuove tendenze si intreccino in modo nettamente sceverabile dalla persistenza dell'orientamento classico-eroicheggiante che sopravvive fino al neo-classicismo, col quale si chiude in definitiva l'età storica ed artistica iniziata dall'umanesimo e dal Rinascimento. Al 'Rococò' si può anzi attribuire solo il senso di una fase transitoria, che sebbene improntata di nuove e diverse tendenze spirituali non è tuttavia caratterizzata da una sovversione fondamentale dei vecchi presupposti stilistici. Ed è persino da rilevare che proprio in Francia, esaltata dal Kimball come patria del 'Rococò', questo movimento, di cui, nel campo dell'architettura, il Borromini era stato uno dei più alti precursori si presenta soltanto sotto l'aspetto di un nuovo sistema decorativo degli interni, in primo luogo civili e privati.

Del resto, anche per quanto concerne gli aspetti e gli sviluppi particolari dello stesso 'Rococò', non pare lecito di procedere in modo generico. Tra i motivi di ornamentazione tipici del 'Rococò' ve ne sono tre, ai quali il Kimball (p. 33) attribuisce una importanza speciale — i 'cartocci', i 'trofei' e 'l'arabesco' — tutt'e tre derivanti da una tradizione già reperibile nei primi tempi di Luigi XIV, e di influsso decisivo nell'àmbito del processo di regolarizzazione accademica e di reazione al Barocco italiano, iniziatosi coll'avvento del nuovo regime. Lasciamo in disparte i trofei che sono un motivo di inconfondibile provenienza rinascimentale, riallacciantesi direttamente all'evoluzione barocca magari con una certa prevalenza dell'aspetto francese. Col trapasso al Settecento il trofeo perde il suo carattere di pompa militare, trasformandosi in aggruppamento simmetrico di strumenti musicali, attributi erotici ed altri oggetti di carattere allegorico o mitologico di risentimento manieristico e destinato ormai sopratutto come decorazione di sovrapporte. Non meno nettamente occorre distinguere, sia per il loro carattere iconografico che per la loro provenienza e vicenda successiva gli altri due motivi. L''arabesco' risale alle 'grottesche' del Rinascimento, di discendenza classica, e non ha

rapporto, in origine, con il motivo ornamentale dei 'cartocci', diffusosi in Italia intorno alla metà del Cinquecento ma che ha trovato la sua affermazione più ricca e più caratteristica nelle invenzioni del cosidetto 'stile auricolare', fenomeno internazionale dei primi decennî del secolo XVII. Il rinnovato influsso dell'arabesco, al quale il Kimball (p. 34) attribuisce una 'importanza decisiva nella genesi del Rococò', si produsse nell'àmbito di un ritorno a principî più classici e di una certa regolarizzazione; del processo cioè di disciplinamento razionale e dell'affermarsi di una interpretazione lineare, proiettata sul piano, verificatosi sotto il regno di Luigi XIV. La crescente diffusione ed importanza della 'rocaille', come elemento tipico del 'Rococò', si accompagnò, d'altro canto, ad una rivincita dell'esuberanza plastica e ad una ripresa di elementi barocchi. Per veder qui più chiaro bisognerebbe prendere lo spunto dai diversi motivi ornamentali, rintracciandoli alle origini e seguendone la vicenda. Invece di partire da un concetto complessivo e troppo semplificativo del Rococò — entità storica composta, al pari d'ogni altra, dai più svariati elementi ed in cui si incrociano differenti influssi formali, spirituali e nazionali — occorrerebbe attenersi ad una indagine degli elementi formali costitutivi, tra i quali certamente la 'rocaille' è il più tipico ed il più diffuso. Procedendo in tal senso anche il terzo punto in cui la trattazione del Kimball sembra mancante, verrebbe a chiarirsi. Non è solamente nel modo troppo generico e apodittico con cui è usato il termine di 'Rococò' e nella indifferenza alla diversità di origine e di svolgimenti dei principali motivi ornamentali che consiste l'errore fondamentale del libro citato: giacché una volta posta in primo piano la 'rocaille' come elemento basilare per la costituzione del Rococò, sembra assurdo non rilevare anche qui il significato dell'apporto italiano e disconoscere in che gran misura proprio l'arte barocca in Italia abbia preparato la diffusione ed il futuro predominio di tali fattori decorativi. A questo punto anzi balza netta l'evidenza, che, non già agli albori del Settecento e con l'evoluzione verificatasi a Parigi, ma almeno cento anni prima, con lo stile 'auricolare', avrebbe dovuto aprirsi la trattazione del problema.

A chi segua lo svolgimento dell'ornamentazione in Italia durante il secolo XVI appare evidentissimo dai tanti anticipi la continuità ininterrotta, che ricollega la 'rocaille' della prima metà del Settecento, nella sua caratterizzazione di cartocci e di un libero gioco di curve antitetiche, alle manifesta-

zioni decorative del cosidetto 'stile auricolare', in voga nel periodo intorno al 1600. Quel che ci offrono gli stucchi ornamentali del primo Settecento francese rischia di essere l'ultima irradiazione, già più fiacca e indebolita, di un fenomeno artistico ormai declinante, i cui motivi, anche per la distribuzione e l'interpretazione, si riallacciano alle invenzioni ornamentali già rigogliose cent'anni prima. Già nella prima fase del Seicento troviamo le volute a successione di volumi interrotti e segmentati come il dorso di un bruco, gli accartocciamenti delle superfici terminali che si avvolgono su se stesse, le ali di pipistrello, l'andamento delle curve successive in opposizione fra loro ed altri elementi decorativi, che tutti dovevano divenire dominanti nella decorazione del 'Rococò' e da cui procede in linea diretta la 'rocaille'. Questo sistema decorativo aveva cioè preso le mosse da diversi spunti, apparsi già verso la metà del Cinquecento. Tra questi rammento gli avvolgimenti dei bordi degli stemmi, affondanti in profondità o aggettanti verso di noi, e le volute lineari in forma di C, motivo che, all'inizio, fu di carattere nettamente planimetrico. Nel primo caso la decorazione ha il carattere di un movimento in profondità che si verifica sui margini della targa stessa; nell'altro prende le mosse da un motivo planimetrico adoperato quale elemento di incorniciatura. Già intorno alla metà del Cinquecento i due motivi si combinano, immettendovisi indubbiamente certi influssi di provenienza settentrionale, trasmessi dalla scuola di Fontainebleau e ricollegantisi al 'Rollwerk' ed al 'Beschlagwerk' d'oltralpe. Un continuo scambio di elementi italiani e settentrionali mi sembra cioè esser caratteristico dell'evoluzione ornamentale verificatasi nella seconda metà del Cinquecento. Quest'ultima fase porta alla maturazione dello stile auricolare, al suo apogeo verso il 1600, e in cui la contaminazione dei diversi elementi decorativi raggiunge il segno più alto di originalità e di fantasia. Al crescente rilievo plastico dei motivi ornamentali si unisce l'immissione di elementi di origine naturalistica, maschere e volti grottescamente deformati, sicché tutto il sistema decorativo sembra volgersi verso forme sempre più movimentate ed organiche. Sulla rassomiglianza con le forme organiche ed in ispecie coll'orecchio umano è anzi fondata la denominazione 'stile auricolare' ('Ohrmuschelstil'). Sarebbe falso circoscrivere la elaborazione di questo sistema decorativo, così esuberante di fantasia barocca, ai soli paesi settentrionali (in particolare la Germania e i Paesi Bassi), nei quali indubbiamente, in prosecuzione d'un

filone autoctono di influsso tardo-gotico e di una rispondenza a lontani precorrimenti nordici, esso trovò la sua espressione più tipica e la più ampia diffusione. Ma anche l'Italia, concorrendo, come s'è accennato, già con taluni dei motivi costitutivi e combinandoli con influssi settentrionali, trasmessi, in primo luogo, dagli artisti fiamminghi, partecipò in modo notevole, dalla metà del Cinquecento in poi, alla maturazione del fenomeno stilistico in parola ed alle sue manifestazioni più tipiche e più interessanti. Sarebbe anzi un cómpito importante e finora quasi completamente negletto, quello di rivelare la ricchezza di realizzazioni ornamentali di questo genere, che si trovano in ogni parte della Penisola, e studiarne l'evoluzione stilistica, le fonti d'origine ed il particolare amalgama di elementi diversi. Pure conservando il 'cartoccio' il carattere di elemento costitutivo e predominante, il sistema si sprigionò via via dal campo ristretto della incorniciatura di targhe e di stemmi (occasione prima della sua impostazione), e le volute e gli avvolgimenti si svilupparono via via in decorazione libera, dove anche i motivi originariamente inorganici ed inanimati si avvicinarono sempre più a forme investite da un anelito vitale e plasmate con libero sfogo di fantasia.

È dunque dal fenomeno internazionale di questo 'stile auricolare', arrivato al suo apogeo nel periodo intorno al 1600, e non soltanto dalle invenzioni ornamentali dei disegnatori e decoratori francesi del primo Settecento, che dovrebbe prendere le mosse una indagine spregiudicata, tendente a mettere in risalto le origini e la progressiva maturazione della 'rocaille' come elemento essenziale del 'Rococò'. All'Italia verrebbe allora riconosciuta una parte primaria nell'insieme di questo svolgimento, tanto per la validità dei suoi raggiungimenti inventivi e creativi quanto per la continuità ininterrotta e conseguenziale della sua vicenda 'decorativa' nel corso del Sei- e del Settecento. Già il Brandani, intorno al 1560, nei soffitti stuccati a Urbino ed a Senigallia, ci offre esempî decorativi di avvolgimenti e di volute, che destano meraviglia a quella data per i precorrimenti, in essi già pregnanti, del 'Rococò'. A Firenze, dove già le porte in legno del portico degli Uffizj, scolpite intorno al 1580 dal Buontalenti presentano dei cartocci di gusto squisito e di grande ricchezza inventiva, e dove, sulle facciate di numerosi palazzi, trionfano stemmi incorniciati da una sfarzosa decorazione 'auricolare', il Poccetti e il Foggini nei primi decenni ed intorno alla metà del Seicento svolgono forme orna-

mentali, destinate a ripetersi, con continuità ininterrotta, ancora nelle creazioni più ardite e più esuberanti della 'rocaille' del Settecento. Un'importanza decisiva al riguardo è poi da attribuire all'attività di Cosimo Fanzaga, svoltasi a Napoli dal 1615 incirca fino al 1678. La decorazione di stile 'auricolare', che, fino a questo momento, si era sviluppata prevalentemente nel campo ristretto delle riquadrature di targhe e di stemmi, rivestì con lui il carattere di un gioco libero di curve antitetiche, mentre in parallelo si rafforzavano anche il modellato plastico, la tendenza al movimento ed il carattere fantastico delle forme. Fanzaga, nato nei dintorni di Bergamo, e la cui arte sembra ricollegarsi ad antecedenti reperibili in Lombardia già verso il 1600, ha creato a Napoli, durante la sua lunga attività, una tradizione figurativa, che restò dominante per tutto il secolo, fino a sfociare, per successione continua, nel 'Rococò'. Soprattutto quella decorazione plastica che, nella Germania meridionale, sugli edifici della metà del Settecento, raggiunse una ricchezza difficilmente superabile per esuberanza e fantasia, sembra avere le sue premesse proprio nelle invenzioni ornamentali del Fanzaga, il cui carattere stilistico e la cui influenza sugli svolgimenti ulteriori reclamano una nuova indagine. Molte delle creazioni fanzaghiane, e già della sua prima fase, come la decorazione della Certosa di S. Martino a Napoli, indurrebbero facilmente in inganno circa la loro data, che, lì per lì, vorrebbe credersi già 'settecentesca'. Ma anche in altre parti d'Italia è facile constatare un analogo anticipo degli elementi tipici della 'rocaille' settecentesca già nell'àmbito dello stile 'auricolare' e una sua continuità rettilinea nello svolgimento ornamentale. Persino il motivo dei cartocci di aspetto asimmetrico, rilevato dal Kimball (p. 164) come elemento nuovo e caratteristico della fase 'pittoresca', che si inizia verso il 1730, si trova in Italia, come lo studioso americano non può fare a meno di constatare, già nel corso del Seicento!

Non dunque dagli elementi superstiti del barocco italiano che si erano mantenuti in Francia dopo il processo di regolarizzazione e di riduzione linearistica svoltosi sotto il regime di Luigi XIV, ma proprio da tutta la ricca e ininterrotta tradizione ornamentale offertaci dall'Italia del Seicento, deve prendere le mosse l'indagine delle origini della 'rocaille', risalendo fino al fenomeno internazionale dello stile 'auricolare' ed alle sue premesse, italiane e settentrionali. Tipico della piena affermazione della 'rocaille' nel Settecento è proprio il fatto, che gli elementi ornamentali non si atten-

gono alla riduzione del sentimento plastico ed alla subordinazione agli schemi di lineare e geometrica inquadratura, elaborati in Francia nel corso del sovraccennato processo di riforma accademica, ma si espandono in piena libertà e con esuberanza di accenti plastici. Ed è soltanto il riflesso attenuato di ciò che in Italia ed in altre parti dell'Europa aveva trovato una più sciolta e ricca evoluzione, derivata in linea diretta dalla decorazione barocca precedente, che si ritrova nel Rococò francese, condizionato, s'intende, dalle tendenze accademiche e regolarizzatrici, che prevalsero nel tardo Seicento. Non è dunque soltanto il rigoglio ornamentale offertoci, come ultima fioritura, verso la metà del Settecento, dall'architettura e dalla decorazione della Germania meridionale a discendere dall'Italia secentesca. Nella Francia stessa l'avvento del 'Rococò' sembra rispecchiare chiaramente il rinnovato influsso italiano ed una ripresa delle tendenze 'barocche'. Un elogio contemporaneo dell'Oppenord, riportato dal Kimball (p. 101), dice che questi 'escrema, pour ainsi dire, tout ce qu'il y a de bon en Italie'; inviato nel 1692, ventenne, all'Accademia francese di Roma, prolungò il suo soggiorno oltre il tempo abituale, interessandosi egualmente all'arte di Roma e a quella dell'Italia settentrionale. Anche negli altri artisti, che vengono considerati come i fondatori del 'Rococò' nella sua forma francese, in Lepautre, Vassé, Meissonnier (oriundo Torinese), Pineau ecc., ritengo si debba ammettere una ripresa dell'elemento italiano. E si soggiunga che un fenomeno analogo di fusione della tradizione francese con rinnovati influssi italiani, ci viene offerto negli stessi anni anche nel campo della musica, con Campra, Couperin — 'Les gouts réunis' — ed altri successori del Lulli, che seppero arricchire e rendere più fluente ed armonioso la rigidezza alquanto accademica dello stile lulliano.

Sul problema delle origini del 'Rococò' bisogna dunque guardar le cose con visione di rapporti 'europea' e non con una limitazione aprioristica all'aspetto parziale e circoscritto del 'Rococò' francese nei primi decennî del Settecento. È allora che la genesi della 'rocaille' e la sua ultima fioritura si inseriscono nell'intreccio storico di una ricca e complessa tradizione ornamentale, che se ha trovato una sua determinata fisionomia (soprattutto nella combinazione con l'arabesco), nelle creazioni francesi del primo Settecento, non è tuttavia possibile intendere, trascurando o addirittura eliminando l'apporto italiano, com'è avvenuto nel libro americano che ha dato lo spunto a queste obbiezioni.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Il Maestro dell'Osservanza: Una 'Crocefissione'.

Non conosco le dimore passate e quella attuale di questo singolare pannello che mi è noto solo per una sbiadita fotografia, risalente ad almeno ottanta anni fa, pervenutami senza indicazioni di sorta da non ricordo che strada; nel riprodurla a stampa, mi auguro serva a rintracciare uno dei numeri più significativi del 'Maestro dell'Osservanza', i cui tratti caratteristici saranno qui riconosciuti da chiunque abbia in mente la sua persona, giusta la ricostruzione condottane dal Graziani /*tavola* 23/. Mi chiedo anzi se questo non sia lo scomparto centrale della stessa predella la cui esistenza venne ravvisata dallo stesso Longhi riunendo la 'Flagellazione' della Pinacoteca Vaticana con l''Andata al Calvario' della Collezione Johnson e con la 'Discesa al Limbo' del Fogg Art Museum: l'insistenza con cui ritornano quei tratti di un identico momento stilistico e di scrittura che avevano portato alla riunione dei tre pannelli, fa pensare alla stessa provenienza anche per questo caso; ipotesi che, se è giusta, impone alla destra di questa 'Crocefissione' una 'Deposizione' o 'Seppellimento' ancora da riscoprire. Non conosco però le dimensioni della tavola qui pubblicata, in cui, d'altra parte, l'oro di fondo contrasta con i cieli e le architetture dipinte degli altri tre scomparti. Per il momento, resta acquisita soltanto la eccezionale forza espressiva del 'Maestro dell'Osservanza' in questa nuova aggiunta al suo catalogo; e il grado, davvero inusitato, bene risulta dal confronto con il medesimo soggetto nella predella del trittico eponimo del 1436. Non sono qui, a rivelarsi, i segni di uno stile che è sul proseguimento lontano dei resultati del 1436, ma anche un accrescimento di cultura, assai più ricca e complessa, che se ancora si richiama a legature di senso arcaico senese, allude anche visibilmente a nuovi e più intensi rapporti con alcuni fatti del Rinascimento Fiorentino. E infatti, il primo traliccio compositivo è la netta ripresa di un tema schiettamente locale, che già appare nel primo Trecento senese, e la cui massima fortuna si ebbe allo scadere del secolo ed agli inizi del Quattrocento, con Bartolo di Fredi, Andrea e Taddeo di Bartolo (cfr. ad esempio con la tavola del Metropolitan Museum catalogata come Bartolo di Fredi, mentre è tipica di Andrea, secondo è stato già avvisato da più parti); ma se il fondo d'oro ha ancora il sapore del secolo precedente, i vari episodi si svolgono se-

'Maestro della Osservanza'

condo una ragione affatto nuova, secondo una cadenza che sembra riecheggiata dal ritmo con cui le undici lance dei guerrieri spezzano la lamina metallica; ritmo equivalente ma non simmetrico rispetto alla Croce che segna il centro della figurazione, serrata ai due estremi da due bandiere. Quanto poi ai diversi momenti del primo piano: accanto ad una delle più belle allusioni al Sassetta — come è la Maria vista di schiena, avvolta in un mantello che è un purissimo guscio spaziale — il San Giovanni snoda un fiotto di pieghe di sapore federighiano o quercesco; mentre la prima figura da sinistra nel gruppo dei Farisei è la più forte citazione, fin qui nota, che il 'Maestro dell'Osservanza' desume da Gregorio di Cecco di Luca: precisamente dalla sua 'Crocefissione' nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, che è certo una delle fonti immediate per il pannello qui pubblicato. Ma è soprattutto nel guerriero con lo scudo, a destra, e nei due cavalieri situati alle due estremità della composizione, uno di fronte e uno di retro, a rivelarsi il nuovo punto della cultura del pittore. Nel cavaliere di sinistra l'impianto quasi sembrerebbe postulare una diretta nozione degli affreschi di Piero ad Arezzo (la 'Disfatta di Cosroe'), e quello di destra quasi vorrebbe credersi desunto da una delle tre tavole della 'Battaglia di San Romano' di Paolo Uccello: accostamenti però che porterebbero ad una datazione troppo tarda questo pannello, così legato al restante del catalogo del Maestro dell'Osservanza da non poter evadere dal 1440-1445 circa. Sarà perciò più logico, e più lecito, vedere in questi brani una prova dell'azione, anche sul 'Maestro dell'Osservanza', di un pittore al quale sia Piero che Paolo Uccello sono debitori: Domenico Veneziano. La parte che questi ebbe nello svolgersi dei senesi fra il 1430 ed il 1440, recentemente indicata, è ancora da ricostruire nei particolari, e c'è solo da augurarsi che l'assunto non abbia a cadere nelle mani dei 'campanilisti' locali, cui già si debbono recenti trattazioni sui 'Quattrocentisti senesi'. Uno dei punti salienti di una storia più schietta sarà proprio in questa 'Crocefissione', che, attraverso i brani fiorentini e aretini da essa preconizzati, può indicare il probabile volto del prototipo di Domenico Veneziano comune a tutti; così come un altro modulo del Veneziano importante per Siena può intravedersi quando la 'Madonna dell'Umiltà' di Domenico di Bartolo del 1433 venga accostata alla rappresentazione dello stesso tema che di Giovanni Boccati è nella Collezione Chiaramonte-Bordonaro a Palermo. *Federico Zeri*

Un 'San Girolamo' lombardo del Quattrocento.

Negli ultimi tempi, sul problema delle relazioni artistiche internazionali del Quattrocento, e perciò sull'arte di quei centri in cui gli scambi a frontiere aperte hanno prevalso e fruttificato, l'interesse degli studiosi si è venuto gradatamente intensificando: al punto di stimolare l'intrapresa di mostre specifiche, dedicate ai vari aspetti della quistione, che hanno però sortito, tutte, esito infelice, spesso per l'interferenza di ragioni che rimangono al di qua della competenza, lasciando amareggiati i più attenti, a rimpiangere le occasioni perdute.

Per quanto non promuovessero mostre, anche gli studi di cose lombarde son venuti da poco crescendo in questa direzione. Ma è un peccato che, per quel che riguarda i contributi più recenti, non sian riusciti persuasivi né il tentativo, compiuto dal Baroni e dal Samek-Ludovici, di attribuire a Michelino di Besozzo ('internazionale' in altro senso) il dittico del Bargello ('Madonna col Bambino fra Santi' e 'Crocifissione'), che resta schiettamente francese, proprio come il noto tondo limbourghiano di Berlino, che A. Venturi volle a torto riferire al Besozzi; né l'altro più impegnativo, porto con molto garbo dalla dott.sa Wittgens, di introdurre, anche fra le suggestioni del Foppa esordiente gli influssi del Fouquet, la cui orma non è, a dire il vero, indispensabile in Lombardia, fra il 1450 ed il 1460, per spiegare risultati possibili già sulla sola base degli affreschi castiglionesi di Masolino; sopratutto se si rifletta che, alla corte degli Sforza, essi poterono essere ripensati in quegli stessi anni alla presenza di Petrus Christus e di Antonello da Messina.

Ma queste osservazioni, nelle quali si vorrà riconoscere un'indole tutt'altro che polemica, non dànno una idea precisa della situazione in questo ramo degli studi; su cui pesa, invece, preliminarmente, l'incertezza disarmante causata dalla scomparsa di intere zone di pittura; anzi la sicurezza che con gli affreschi del Castello di Pavia, cui a partire dal 1469, ma specialmente sul 1472, lavorarono Bonifacio Bembo, il Foppa, Zanetto Bugatti, Costantino da Vaprio, Giacomo Vismara; e forse più con la mirabolante Ancona delle Reliquie per la cappella dello stesso castello, cui il Bembo, il Foppa e Zanetto Bugatti attesero dal 1474, sono andati perduti non solo due monumenti fondamentali dell'arte lombarda, ma forse, specialmente dove mise le mani, e certo non senza spicco, Zanetto Bugatti reduce recente dal viaggio

Un 'San Girolamo' lombardo

di istruzione a Bruxelles e dalla successiva missione in Francia, la prova esplicita di come la cortesia profana dell'ultimo medioevo padano si congiungesse con la stimolante e accurata naturalezza dei nordici, alla presenza dei repertori rinascimentali padovani, empiricamente riguardati [1].

Sul piano della certezza, o almeno di una buona probabilità, lo stato della questione in Lombardia oggi non segna che due soli punti fermi. Primo: l'aspetto in gran parte nordico della splendida 'Crocifissione' di Donato de' Bardi a Savona, 'più amica di Van Eyck e di Petrus Christus che non di Masaccio' (Longhi), e di significato particolare per la sua precoce datazione, anteriore al 1451, che la rende indispensabile tanto in Lombardia, forse anche in vantaggio della formazione del Foppa, come in Liguria, dove solo nel 1451 Giusto di Ravensburg convoglierà dati più precisi di cultura 'ponentina'. Secondo: la bellezza da grande maestro, di intensità tutta francese, questa volta realmente tra Fouquet e Antonello, e ancora dentro il decennio 1460-70, dei cinque pannelli di un polittico smembrato, pubblicati dal Longhi nel suo *Carlo Braccesco* (figg. 20-24), la cui presenza, mediata tra Occidente Europeo e Lombardia già foppesca, mi pare destinata a rappresentare il più alto episodio nordicizzante dell'Italia Superiore, e il connettivo delle trame sopratutto franco-provenzali che vennero man mano caratterizzando molti accenti del Borgognone e del Braccesco. Trascurando per ora di alludere al poco rimanente, che chiamerebbe in causa i nomi dello Scotti o, più in alto, di un Martino Spanzotti, e quel che suggerì al Mayer il ricordo del Van der Weyden innanzi alle sculture pavesi dei Mantegazza, al Salmi quello di Petrus Christus di fronte al Butinone [2]. Ed è tutto.

Può essere allora di vera utilità, anche se non è possibile per il momento di presentare definitamente la cosa sotto un nome storico, richiamare l'attenzione degli studiosi sul caso delicatissimo e inedito del piccolo 'S. Girolamo' (cm. 36 × 53) pervenuto all'Accademia Carrara di Bergamo (n. 277) col lascito Lochis /*tavola* 24/.

Non trovo che se ne sia mai parlato all'infuori del catalogo del Ricci, che, nel 1930, lo dice giustamente, ma senza altri appigli nel grande mare di quegli infiniti e indefiniti problemi, di scuola lombarda del sec. XV.

Mentre è possibile specificare di più.

La qualità del dipinto, intanto, è particolarmente notevole; e quel che di essa maggiormente sorprende è l'accordo,

realizzato con finezza, fra la 'resa' sostanzialmente italiana, forse persino qua e là toccata di mantegnismo, e l'invenzione di gusto nordico, fiammingo in senso stretto, il cui timbro, costituito prevalentemente dal paesaggio di rocce immaginose, animate da una flora sparsa, di sapienza micrografica, anzi sul primissimo piano di sinistra escavate da stillicidî forse preistorici che attribuiscono loro il fascino del fossile, rievoca alla memoria i pensieri antichi e più romanticamente nordicizzanti di un Antonello da Messina.

Un 'San Girolamo' lombardo

D'altro canto, e almeno per certi aspetti, il 'S. Girolamo' bergamasco richiama la situazione delle parti di polittico pubblicate dal Longhi, prendendo luogo nelle loro vicinanze; anche per l'analogia, che non sfugge, con il paesaggio similmente nordicizzante nel pannello del 'S. Giovanni Battista' e per la collocazione cronologica, ancora molto precoce, non oltre il 1470.

Pure, a parte la qualità che negli scomparti milanesi è somma e nel 'S. Girolamo' soltanto assai rilevante, la differenza fra le due opere risalta in un punto molto speciale.

Studiando nel Museo di Bruxelles, e più tardi alla strana mostra dell''Italia e i Fiamminghi' tenutasi pure da noi, gli sportelli in monocromo, di solito invisibili, del 'Trittico Sforza' attribuito al Van der Weyden, mi colpì subito il fatto che la parte più significativa del 'S. Girolamo' bergamasco coincideva 'ad unguem', offrendone una fedelissima interpretazione, con uno dei due splendidi pannelli che, per essere poco noti finanche fra gli specializzati, do qui riprodotti entrambi /*tavola* 25 *a*, *b*/.

Al confronto delle attinenze non molto dettagliate con l'arte del nord nella 'Crocifissione' di Donato de' Bardi, o di quelle più specifiche, ma assorbite in modo già particolare, e poi prevalentemente indirizzate verso la cultura francese del Fouquet, nel grande anonimo del polittico smembrato, mi parve chiarissimo che il rilievo stava fondando per la prima volta nelle opere il problema dei rapporti della Lombardia con la Fiandra, sinora quasi esclusivamente affidato alla informazione d'archivio; e gli attribuiva un significato preciso, di evidenza quasi materiale, rispetto al quale avrebbe ceduto di molto anche l'altro, di per sé già poco significante, che il Salmi aveva collegato a due operette fiamminghe della Pinacoteca di Cremona (nn. 267-68).

Ne scaturiva subito, però, il quesito prevedibile.

Come giustificare, in concreto, il raffronto formalmente così netto? Come scioglierlo in istoria?

Un 'San Girolamo' lombardo

Non mi propongo, ora, di rivalutare a tal fine, puntando fuori luogo su di una revisione in senso italiano del problema attributivo del dipinto fiammingo, la opinione presto invecchiata di chi volle riferire addirittura a Zanetto Bugatti il 'Trittico Sforza', insieme al ritratto di Francesco d'Este (prima creduto di Leonello o Meliaduse) del Metropolitan Museum di New York, e finanche la 'Deposizione' degli Uffizi.

A scanso di equivoci, desidero insistere sul punto che il dipinto di Bruxelles, in uno con l'altarolo del Museo Condè a Chantilly, e nonostante che l'ultimo monografo di Roger van der Weyden, il Beenken, inspiegabilmente ne taccia, è veramente un caso tipico della collaborazione del giovine Hans Memling nella bottega del vecchio maestro di Tournai; e che proprio i monocromi ne costituiscono la prova migliore, significativa ben più che nelle parti colorate.

In quella candida e quasi classicistica attenuazione del patetico di Ruggero, si esprime, infatti, un Memling già aperto; specie nel S. Giorgio, immaginato come un favoloso, ma devoto 'bisquit' del settentrione.

E desidero insistere anche sull'altro rilievo, che la invenzione, forse dovuta al Van der Weyden in persona, del S. Girolamo pel trittico di Bruxelles, ebbe notorietà innanzitutto in Fiandra, se ne posso ora indicare una derivazione similissima in un quadretto del Museo di Detroit, dal Friedländer dato al medesimo Ruggero, ma probabilmente solo della sua cerchia (Beenken, *R. v. d. W.*, p. 99, tav. 126), e di una mano che può testimoniare cosa volesse dire essere fedeli alla 'lettera' del maestro, di contro alle interpretazioni autonome del Memling esordiente.

Posto in chiaro questo, al problema del quadro di Bergamo non resta che insinuarsi tra le due constatazioni: che il riferimento cronologico delle opere fiamminghe citate, dunque anche dei monocromi del Trittico Sforza e del 'S. Girolamo' di Detroit, riguarda l'operosità della bottega del Van der Weyden durante gli ultimi anni della vita del maestro, su per giù dal 1460 al 1464; e che proprio in quegli anni, dal 1460 al 1463, nella bottega brussellese di Ruggero di Tournai stette, in qualità di apprendista e di osservatore, l''adolescente' Zanetto Bugatti.

Mi pare che neanche il più diffidente e smaliziato criterio di indagine, in condizioni così speciali, possa ritenersi autorizzato a sottovalutare il fatto storico.

Naturalmente nulla esclude, ma neppure permette (no-

a, b - *Hans Memling: 'San Girolamo e San Giorgio'* (*dal trittico Sforza*) *Bruxelles, Museo Reale*

26 - G. Martino Spanzotti:
'Madonna col Bambino' *già a Vienna, coll. von Tucher*

27 - G. Martino Spanzotti:
'Madonna col Bambino' *Anversa, Museo Mayer van der Bergh*

28 - Lorenzo Lotto: `Testa di Madonna` (disegno) *Roma, Gabinetto Naz. delle Stampe*

9 - *Lorenzo Lotto: 'Sposalizio di Santa Caterina' (particolare)* *Monaco, Pinacoteca*

30 - Carlo Magini: 'Natura morta' *Faenza, coll. privata*

31 - Carlo Magini: 'Natura morta' *coll. Zauli Naldi*

32 - Carlo Magini: 'Natura morta'

coll. Zauli Naldi

nostante che non manchino i sintomi asseverativi) di affermare che nel 'S. Girolamo' della Carrara si manifesti in persona il maestro sforzesco, di ritorno dal viaggio in Belgio. Tanto meno esistono ragioni per abbandonarsi, rischiando di scivolare nel romanzesco, al sospetto seducente che la tavola bergamasca possa aver figurato un tempo fra i più che duecento pannelli del gigantesco Reliquiario nella cappella del castello pavese. *Un 'San Girolamo' lombardo*

Tuttavia che, per l'arte lombarda, il tramite principale di una cultura così legata finanche alle prove di studio del Van der Weyden, dopo il 1460, vada riconosciuto nella persona storica di Zanetto Bugatti; e nello stesso tempo che i tentativi futuri di ricostituire la fisonomia artistica del maestro non potranno tralasciare il 'caso' della tavola bergamasca, questo può essere affermato quasi senza esitazione [3].

Ferdinando Bologna

NOTE

[1] Se sono andate perdute le pitture pavesi, è superstite, sebbene rovinatissima, una buona parte della coeva decorazione della Cappella Ducale nel Castello Sforzesco di Milano. Nulla però allude, nelle parti rimaste, alla questione che esaminiamo. Occorrerebbe tentare tuttavia, con fotografie dettagliatissime, una ricognizione del complesso più rigorosa di quella avviata dall'Arslan (*Commento a un affresco pavese*, in 'Critica d'Arte', 1949, p. 279) e dal Baroni col Samek Ludovici (*La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze 1952, p. 105). Dissentendo in parte dalle distinzioni proposte dagli studiosi citati, ci proviamo qui a collaborare alla ricerca con alcune osservazioni su particolari settori dell'opera, facendo riferimento alle riproduzioni pubblicate da Guido Marangoni, nel suo articolo sulla Cappella in 'Bollettino d'Arte', 1921-22.

Sembrano prevalentemente di Bonifacio Bembo il tondo con il Padre Eterno e la gloria d'angeli che lo circonda nella volta (op. cit. ripr. a p. 185); la sola figura dell'"Annunciata' sulla parete di fondo (cit. p. 236), che è da annoverare fra i capolavori del maestro, e forse le due ultime figure di santi sulla destra nella riproduzione di p. 232.

L'"Angelo Annunziante' (p. 235), cui dovrebbe essere accostata la intera scena della 'Resurrezione' (p. 184 e 229), appartiene ad una mano diversa da quella di Bonifacio, ma molto legata al suo gusto, se pure con modi più moderni, forse già toccati di padovano e, chissà, di ferrarese; analogamente a quel che è possibile riscontrare in parte nell'anconetta su vetro con l'"Adorazione del Bambino' della Galleria di Parma (foto Alinari n. 14515), probabilmente cremonese, e in modo più spiccato nella tavoletta n. 160 della Carrara di Bergamo di cui, respingendo l'attribuzione del Ragghianti allo stesso Bonifacio ('Critica d'Arte', 1949, p. 298), conviene sottolineare la partecipazione diretta alla cultura pittorica espressa nella volta della Cappella milanese, insieme alle attinenze non elusive con l'ambiente degli squarcioneschi, a cui è certo dovuta la somiglianza sorprendente fra il minuscolo Santo Stefano, in primo piano a destra, con quello, rovesciato ma quasi ricavato dal medesimo disegno,

Un 'San Girolamo' lombardo

della 'Crocifissione' di S. Giuliano d'Albaro a Genova, del Mazone. Un'altra mano, obbediente ad una mentalità affatto diversa, e che potrebbe esser quella di Gottardo Scotti per i riscontri col trittico del Museo Poldi Pezzoli, deve aver eseguito i Santi Lorenzo (?) e Stefano (p. 232), i santi riprodotti a p. 231 e il S. Girolamo (p. 234).

[2] A complemento di quanto ricordato nel testo, aggiungo il caso, che io sappia non notato dalla letteratura, della bella 'Annunciazione' già a Milano nella collezione Gussalli, pubblicata col giusto riferimento a scuola cremonese (si tratta infatti di cosa affine al Boccaccino) dal Malaguzzi-Valeri, in *La corte di Ludovico il Moro*, 1913, tavola fuori testo fra le pp. 128-129. L'opera è un bell'esempio di interpretazione di una composizione fiamminga, prossima al Petrus Christus, la cui influenza può aver toccato anche la splendida 'Annunciazione' già Fairfax-Murray, di Andrea Solario. Ma tutto questo sconfina ormai in un'epoca per la quale, accanto al ricordo di Ambrosius Benson e del viaggio nel nord del Solario stesso, dovrebbe affrontarsi il problema complesso dei riflussi nel settentrione della cultura lombarda, bramantesca e leonardesca.

[3] È noto che tutte le molte attribuzioni sinora proposte per il Bugatti non hanno resistito alla critica. Ma fra di esse merita una considerazione speciale quella del 'Ritratto d'uomo' del Castello Sforzesco di Milano, avanzata a suo tempo dal Salmi (*B. Butinone*, 'Dedalo', 1929-30, p. 354), in cui, con un risultato a suo modo quasi antonellesco, non dimentico degli esempi ritrattistici di Petrus Christus, prevale una cultura schiettamente francese, che se allude al Fouquet, allude anche, e non poco, al Froment.

Può essere legittimo che per un tal caso si ricorra alla notizia del viaggio francese del Bugatti nel 1468; ma bisogna riflettere che per legare stabilmente il nome di quel maestro al 'Ritratto' del Castello, in questo non dovrebbe mancare (e invece manca) almeno qualche ricordo di motivi 'vanderweydiani', che nella cultura di Zanetto dovettero sedimentare in anticipo rispetto a quelli francesizzanti, per il fatto che il soggiorno brussellese del pittore precedé quello di Francia.

È questo il momento per aggiungere che in rapporto con il viaggio a Bruxelles di Zanetto e con il 'S. Girolamo' di Bergamo, potrebbe trovare una spiegazione adeguata anche il noto e forte 'Ritratto virile' della collezione Borromeo di Milano ritenuto di Filippo Mazzola; in cui però, piuttosto che una vera derivazione del Van der Weyden, sembra di dover riconoscere una imitazione della potente ritrattistica di Dirk Bouts.

Il problema sarebbe certo di interesse eccezionale se fosse 'buona' la data '1468' che vi si legge nel cartellino, ed a cui il Salmi, insieme al resto della scritta, ha accordato piena fiducia (*B. Butinone*, cit., p. 356). Essa costringerebbe, infatti, a rivedere completamente anche la cronologia e la formazione del Mazzola, che invece la critica concordemente dice nato solo sul 1460.

Occorrerà, perciò, e innanzitutto, riesaminare criticamente la scritta.

Due opere dello Spanzotti.

Perché non resti ancora a lungo sconosciuta a coloro che tengono Martino Spanzotti tra i grandi pittori nostri, mi decido a pubblicare, in anticipo su di un saggio più ampio, una 'Madonna' che vidi, anni fa, ad Anversa nel piccolo ma scelto museo Mayer van der Bergh; mentre il Longhi mi

concede di render nota un'altra 'Madonna' già del Barone von Tucher a Vienna, ch'egli ritiene da molto tempo un interessante autografo del maestro. *Due opere dello Spanzotti*

Non abbastanza indagata nel suo svolgimento, l'attività del pittore piemontese, che appena mezzo secolo fa era soltanto un nome mitico prima della scoperta della Madonna firmata del trittico della Pinacoteca di Torino, si regge ancor oggi su di una trama troppo incerta. Fatiscenza per fatiscenza, cambieremmo volentieri la sua sfortuna con quella degli altri affascinanti maestri di patria incerta e di cultura mescolata tra Spagna Provenza e Liguria cui l'anonimato spesso aggiunge, per gusti esigenti, qualche attrattiva di più. Conosceremmo forse allora non già Martino Spanzotti casalese e caposcuola di una scuola subito deviata per il rapido cambiare dei tempi, ma il grande autore delle 'Storie di Cristo' d'Ivrea e ne parleremmo legandolo alla stessa problematica del maestro provenzale delle storie della Vita della Vergine (a cui ora si dà il nome di Nicolas Dipre), del maestro di San Sebastiano (il possibile Lieferincx), del lombardo-ligure anch'esso da poco risarcito, Carlo Braccesco.

Tutto sta ad intendersi sui passaggi fondamentali della cronologia. Finché si crede che il ciclo degli affreschi d'Ivrea, che di quella cultura è uno dei nodi centrali, sia un'opera tarda (Berenson), o quanto meno distante, come sempre si dice, dal trittico di Torino, a cui può convenire il tempo in cui si hanno le prime notizie dell'artista, verso l' '80, anche la statura del pittore ne varia. Le parti più filtrate degli affreschi, da indicare soprattutto nelle prime storie del ciclo (senza voler inferire per questo che siano le più antiche) rammentano troppo da vicino il chiaroscuro aderente, untuoso e pulviscolare, la gamma dei biondi e dei grigi, ceneri fouquetiane, di quell'opera primitiva per oltrepassare il nono decennio. E lasceremo soltanto il frattempo necessario per includervi gli sportelli con 'Santi e Sante' già presso i PP. Rosminiani di Stresa, che sono stati ritenuti più tardi, e l'affresco di Rivarolo Canavese: a questo punto si possono intendere come si conviene e senza sfigurare, accanto alle scaltrezze di Carlo Braccesco, incamminato, tra l' '80 e il '90, dopo il polittico di Montegrazie, verso le supreme sottilità psico-fisiche dell''Annunciata' del Louvre. Ma che a Ivrea, come di solito si asserisce, la plasticità sia più sostenuta non porta come indizio di una data più tarda; piuttosto giova ad allargare la rete delle relazioni, sempre oscillante e diramabile, secondo la capacità singolare che fu propria di quel ma-

Due opere dello Spanzotti

nipolo d'ingegni di confine e rivieraschi, cui anche lo Spanzotti appartiene. Il risultato, che tocca punte d'incredibile e quasi brutale verità, non sarebbe senza l'azione determinante, inesorabile di quel partito unitario di lume che inonda la parete, a fiotti, certo di dove venire e di che cosa colpire, geniale risposta a prerogative fin'allora soltanto lombarde; eppure, negli intacchi profondi delle ombre pulsanti su di una forma larga, sì, ma arcaica, 'borgognona', è ancora un certo legame col Maestro dell'Annunciazione di Aix, con un fatto, cioè, della metà del secolo.

Questo modo rustico e solenne credo si ritrovi soltanto negli accenti patriarcali delle provenzali 'Storie della Vita della Vergine' che, se il loro autore è da identificare con Nicolas Dipre, sarebbero del 1499. Ma la relazione non sta ancora a dimostrare che anche gli affreschi del nostro pittore siano da portare così tardi, verso la fine del secolo: sicché l'affinità potrebbe anche risolversi all'attivo dello Spanzotti. Lo sviluppo interno dell'artista non sembra escluderlo, ed è anzi a questo punto che le due opere da aggiungersi al suo breve catalogo, potranno tornarci d'aiuto.

La prima */tavola* 26/, al principio del secolo nella collezione viennese del Barone von Tucher, e, sull'autorità del Wickhoff ('Münchner Jahrbuch', 1908, p. 24) ritenuta del Foppa, fu a lungo mantenuta nell'ambito lombardo (W. Suida in 'Studien zur Lombardischen Malerei des XV Jahrhunderts', nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909, p. 483 la riproduce genericamente come cosa lombarda; E. W. Braun-Troppau nel 'Münchner Jahrbuch' 1910, p. 180 l'avvicina anche al Butinone, la Wittgens, nella sua recente monografia sul Foppa, la collega alla tarda attività del maestro). Il Berenson, tuttavia, già negli 'Indici' dei *North Italian Painters* (1907) la classificava tra le opere del piemontese Defendente Ferrari. Oggi, più nota la fisionomia dello Spanzotti, sull'appoggio dell'affresco di Rivarolo Canavese, a cui gli angeli adoranti soprattutto si accostano, si può restituire rettamente al caposcuola e a un momento abbastanza antico del suo svolgimento. E tuttavia non si può non rilevare che il violento controluce in cui è implicato il putto di destra è già 'realizzato' come negli affreschi d'Ivrea, che nel lume radente la partitura del trono bramantesco (il Bramante era in Lombardia già dal '77) è lucidissima, impeccabile: meglio intesa che nella pala giovanile del Bergognone ad Arona o nel polittico savonese del Foppa, che pure è dell' '89. Chi ebbe a suggerire di fronte all'opera il nome del Butinone intendeva certo alludere a

questi caratteri, poiché nel pittore di Treviglio allora si ravvisava l'episodio più importante di un'educazione formale che in Lombardia si potesse contrapporre alla mediocre assimilazione rinascimentale dell'ambito strettamente foppesco. Senonché, si sarebbe dovuto rilevare nella testa della Madonna un'indefinibile citazione che allude di provenire da zone d'influenza pierfranceschiana, e in particolare da Ferrara. La definizione formale del panno da capo, di taluni passaggi delle vesti degli angeli è acuta e lancinante come se il pittore avesse avuto alla mano qualche esemplare non distante da Ercole de Roberti. Di qui, e in queste poche righe, è lecito arrivare, sia pure in sede di cauta proposta, a sospettare qualche relazione (che la sua documentata attività di pittore di vetrate non farebbe che confermare) con l'ambiente di quei maestri vetrari lombardo-piemontesi — tra i quali primeggiava Nicolò da Varallo — che gli studi del Ragghianti e della Wittgens si sono recentemente assunti di illuminare, attribuendo loro le più precoci infiltrazioni in territorio lombardo della civiltà prospettica di Piero della Francesca. *Due opere dello Spanzotti*

Chi poi faccia un confronto con la 'Madonna' di Anversa /*tavola* 27/, centro probabile di un trittico (m. 1,35x0,67) non tarderà ad avvedersi che, dall'una all'altra opera, parecchia acqua è passata sotto i ponti. Riferita in loco inspiegabilmente a Saturnino de' Gatti, quest'ultima si può trovare negli 'Indici' del Berenson al nome di Macrino d'Alba. Il critico americano non ha avuto evidentemente fortuna neppure questa volta con il nostro autore, certo deviato dal fatto che la positura della Madonna col viso profilato e propenso sul Bambino (una composizione ripresa direttamente dal Bergognone della Carrara), è quella che Macrino sceglie per il trittico di Tortona datato 1499 e per la pala del 1501 del Municipio di Alba, in entrambi i casi non trascurando neppure i due angeli dai tratti limpidamente spanzottiani che reggono la corona.

La conclusione che se ne vuol trarre è evidente. Il nostro esemplare si situa nell'ultimo decennio del Quattrocento e direi che chiude la parabola creativa del grande pittore. Passando per la 'Madonna' dell'Albertina, nella quale è forse già da vedere, per certe parti, un problema di collaborazione, si giunge al tempo in cui le invenzioni dello Spanzotti diventano consuetudini espressive consolidate anche nelle opere dei seguaci con le quali, perché non riconoscerlo, vanno a confondersi anche gli autografi del maestro. La distinzione sempre così difficile degli aiuti di bottega, l'osmosi

Due opere dello Spanzotti

con Defendente Ferrari apprendista ne sono chiari indizi. E vi sarà già chi ha rilevato nell'intreccio del velo attorno all'orecchio della Vergine d'Anversa un motivo conosciuto nell''Adorazione del Bambino' della collezione Visconti (cfr. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, 'Catalogo della Mostra torinese del 1939', tav. 112), esemplare notevolissimo del soggetto e forse prototipo di tante composizioni piemontesi affini, ma che per un punto manca d'essere autografo dello Spanzotti, mentre tradisce l'intervento della mano, sottilmente diminutiva, di Defendente. Un'alternativa che si potrà semplificare distinguendo, intanto, nel catalogo del seguace le opere eseguite nella bottega dello Spanzotti (ed è il caso dell''Adorazione' citata, dell''Adorazione dei Magi' Contini Bonacossi), dagli interventi parziali a fianco del maestro (che si potrebbero indicare nel 'San Bernardino' di Sant'Agostino a Torino, fors'anche nel discusso 'Battesimo' del Duomo, nell''Assunta' del Museo di Budapest, la cui data 1500 può servire di base a un di presso per l'inizio del suo discipulato, ma che in ogni caso ha caratteri più spanzottiani che defendenteschi).

Da questa fase, così legata per ragioni anche meramente pratiche, è lecito immaginare che Defendente passasse, entro il decennio, alla sua forma autonoma e, ormai, riconoscibile per tutti, e che noi crediamo di vedere a uno stato ancora aurorale, ma squisito, nel bel pentittico di Biella, diviso tra la Chiesa di San Sebastiano e l'Istituto Tecnico Q. Sella (cfr. Viale, tav. 106). Unica difficoltà, per un curricolo che così si leggerebbe più chiaramente, è la data del 1501 che sarebbe a tergo del quadro di Caselle Torinese, di cui, per la ragione stilistica che l'opera è troppo matura e vicina alle cose datate dopo il 1510, occorrerebbe riscontrare l'autenticità.

Mina Gregori

Per un disegno di Lorenzo Lotto.

Allo stato attuale delle ricerche, dobbiamo riconoscere che il gruppo, scarso e discontinuo, dei disegni sicuramente riferibili a Lorenzo Lotto, non giova gran che a schiarir meglio taluni momenti o aspetti della sua arte, come avviene per altri maestri, considerando il rapporto tra disegni e pitture.

Un disegno del Lotto

A parte la impossibilità, almeno fino ad oggi, di una restituzione adeguata del percorso grafico dell'artista, che ci fornisca la misura del Lotto disegnatore, si avverte facilmente come i pochi testi grafici convincenti o sicuri si inseriscano fra i dipinti a troppo lunghi intervalli, in linea quasi sempre subordinata; senza illuminarci, dunque, sulla origine, interna, dei dipinti stessi. Per un artista dalla coltura complessa, e di natura eminentemente rivolta alla autocritica, quale era il Lotto, ciò è senza dubbio lamentevole. Si dovrà allora convenire, in linea generale, con il Tietze, a proposito del Lotto disegnatore, che: 'indeed our knowledge of this side of this activity is still more imperfect than that of others' [1].

E il fenomeno appare in vista con pronunciata evidenza guardando al così detto periodo trevigiano. Se infatti il 'Ritratto di giovane' già Liechtenstein, ora Stehli, va effettivamente riferito ad Alvise Vivarini, come suppone anche il Tietze [2]; e incerta, o almeno da sospendere per ora, è l'attribuzione al Lotto del 'Guerriero in piedi' ad Haarlem (Collezione Koenigs), che è del resto un disegno assai notevole [3], il più antico foglio pervenuto del Pittore rimarrebbe pertanto la 'Testa di giovane donna' della Accademia di Venezia, verosimilmente eseguita al tempo del polittico di Recanati, e di ascrizione quasi concorde [4].

Ritengo tuttavia che un altro disegno, presumibilmente da collocarsi tra il 1505 e il 1508, debba venir restituito al Lotto. Si tratta di una mirabile 'Testa di Madonna', di energia rappresentativa degna di un ritratto, che trovasi al Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma /*tavola* 28/.

Il disegno, realizzato completamente col pennello, tramite ombreggiature di grigio e qualche tocco di biacca, non è ignoto agli studiosi. È sintomatico che il Parker, ascrivendolo dubitativamente ad Andrea Solario, vi ravvisasse 'a marked hybridity of style'; che era poi una allusione, semplicistica, alla invece complessa coltura figurativa dell'autore del foglio [5]. E, attratto dalla bellezza del disegno, riprendendo il tema, io stesso ne riconfermavo il carattere lombardo, parlando tuttavia di 'suggestioni venete' [6]. Riconosco adesso che il 'leonardismo' della 'Testa di Madonna' è assai generico, o almeno non così rilevante come pensava anche il Parker, mentre l'aver accentuato quel motivo è valso piuttosto a fuorviare la ricerca dalla giusta direzione: quella, cioè, che le è propria, e che risale alla tradizione veneta di un Alvise Vivarini o di un Bartolomeo Montagna. Ma né all'uno né all'altro può spettare il disegno.

Un disegno del Lotto

La intuizione che il foglio appartenga a Lorenzo Lotto è stata per me improvvisa; ma la visita alla Mostra in palazzo Ducale non ha fatto che confermarla. Perché nel disegno Corsini si manifesta pienamente la carica del 'sentimento' caratteristica del maestro, e la sua particolare concezione plastico-luminosa dei piani entro l'inquieto ritmo lineare, non senza trasfigurati riflessi düreriani, come in taluni dipinti del tempo di Treviso.

D'altra parte, la struttura tecnica del disegno è talmente 'compiuta', che il confronto con i dipinti non si giustifica solamente, anzi mi sembra dimostrativo a riprova della esattezza della attribuzione. Ad esempio, scorgo modi analoghi al disegno Corsini nella consistenza pittorica del volto translucido, alquanto asimmetrico e cartilagineo, del vescovo Bernardo de' Rossi; nel Ritratto femminile di Digione, un tempo ascritto al Holbein, ritrovo ulteriori risonanze con il disegno, nella ricerca luminosa dei piani consistenti, o nella funzione sottile del tratto, pur pittorico, del pennello. Altre rispondenze potranno ancora ricercarsi utilmente in numerosi particolari del Polittico di Recanati; segnatamente considerando il volto, patetico, della Madonna nel centro; e più la Santa Caterina in alto, a destra, dal volto improntato di intensa meditazione, analogamente al disegno Corsini.

Del pari, o probabilmente più convincenti, mi sembrano le somiglianze tra il volto della Madonna nel disegno, e il volto della Madonna nello 'Sposalizio mistico di Santa Caterina', della Pinacoteca di Monaco /*tavola* 29/. Parlo di somiglianze, giacché il riferimento non è puntuale, sebbene la reciproca relazione mi sembri molto stretta. Forse non sarebbe esauriente limitarsi a codesto confronto, per dimostrare la paternità lottesca del foglio. Ma pure, l'imposto del volto risulta il medesimo, salvo il più accentuato reclinar la testa, che è proprio della Madonna di Monaco, onde i piani si dilatano. Notevole è ancora la variante del velo che, a Monaco, discopre i capelli al disopra della fronte, nella Vergine dall'aspetto più giovanilmente femminile. Ma il velo bianco realizza poi andamenti ritmici di risvolti pigiati, o di bordure nervosamente fratte, che corrispondono pienamente ai modi del piegare, quali appaiono nel disegno Corsini; ove circola un medesimo raccoglimento intenso e sofferto insieme: quello tipicamente lottesco.

E se la nuova attribuzione verrà accolta, avremo allora aggiunto allo sparuto ed incerto catalogo dei disegni di Lo-

renzo Lotto un esemplare significante, a conferma delle sue altissime qualità di artista, ancora in questo campo. *Un disegno del Lotto*

Luigi Grassi

NOTE

[1] H. Tietze, *The Drawings of the Venetian Painters*, New York 1944, p. 182.

[2] H. Tietze, *op. cit.*, p. 364, n. 2249. Il disegno già Liechtenstein è stato assegnato a Lorenzo Lotto, in base ad una generica somiglianza con i 'Paggi Onigo'.

[3] Il 'Guerriero di Haarlem', assegnato al Lotto dal Suida, Popham, Hadeln, viene considerato non convincente nella recente monografia di A. Banti, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1953, n. 118. Il Tietze tuttavia ne rifiutava la paternità lottesca soprattutto in quanto considerava del '500 le copie a penna, evidentemente secentesche, dai 'Paggi Onigo', che si trovano a Malvern, Mrs. Julia Rayner Wood. La questione mi sembra tuttora aperta, in attesa di ulteriori elementi.

[4] La 'Testa di giovane donna' (Venezia, Accademia; ma esposta alla mostra del Lotto), venne restituita al maestro da A. Venturi (1926); attribuzione confermata poi dal Coletti e da A. Banti (p. 68); non però dal Tietze.

[5] K. T. Parker, in 'Old Master Drawings', Dicembre 1935, X, p. 44.

[6] L. Grassi, 'Storia del Disegno', Roma 1947, n. 20. Il disegno del Gabinetto Nazionale delle Stampe misura cm. 15 × 18; ed è catalogato in questo modo: Inv. 130462, Scat. 68, fondo Corsini.

Carlo Magini pittore di nature morte del secolo XVIII.

Vale la pena (io penso) di rifare un po' la storia di questo artista e delle sue opere da quando cioè, nel 1922, all'esposizione fiorentina del 600 e 700 insieme a due quadri attribuiti per tradizione[1] a Paolo Antonio Barbieri, fratello minore del Guercino, apparve un gruppo di tre nature morte che si vollero riferire allo stesso nome. Sul momento, e in mancanza di meglio, la paternità si accettò senza troppo discutere e la fama del pittore, noto fino allora quasi esclusivamente per i suoi quadri di fiori e frutta, crebbe di colpo e piacque e si ammirò quella disinvolta e solida fattura che si richiamava, specie in alcune parti, ad una evidenza quasi caravaggesca. Nel 1924[2] il Sig. Hoogewerff notava infatti che: 'i soggetti assumevano di fronte alla realtà un atteggiamento tutto proprio e sincero'; ma appunto perciò ritenne che si dovesse abbandonare il Barbieri e riferire le tele ad un pittore spagnolo del '600. Anni dopo, presso un collezionista, io scoprivo un pezzo /*tavola* 30/ che dipinto indubbiamente dallo stesso artista e con le medesime caratteristiche

Carlo Magini dei quadri esposti a Firenze, portava una indicazione preziosa — una lettera infatti, gettata lì a caso e che, pure rientrando nella composizione generale, dà la chiave dell'enigma con la scritta: *A Monsieur, Monsieur Charles Magini peintre à Fano.* Una quasi identica dicitura usava nel 1630 il francese Baugin firmando il quadro della Galleria Spada a Roma: *A Baugin peintre à Paris.* Ma chi era questo Magini, di cui mai, che io sappia, si è occupata la critica d'arte? La faccenda diventava sempre più interessante anche perché, osservando con attenzione le opere del gruppo (sono un appassionato studioso di maioliche), notava che fra gli oggetti raffigurati dal nostro, ricorrono di frequente ceramiche di fabbriche milanesi, pesaresi e abruzzesi di sagoma e decorazione prette settecentesche, come pure settecentesche sono le forme delle posate, delle pentole, degli orci in terracotta, dei rami da cucina. Eliminato così, anche per ragioni cronologiche, il Barbieri, cadeva altresì l'attribuzione ad ipotetico maestro spagnolo del Seicento, trattandosi di un pittore del secolo XVIII, di tratti italianissimi e localizzabile nell'Italia centrale. A questo convincimento è giunto nel 1947 anche il Dott. Briganti [3] quando, nelle annotazioni ad una esposizione di nature morte del '600 e '700 tenuta in Roma presso la Galleria Athena, chiama il nostro lo 'pseudo Barbieri' aggiungendo: 'Si tratta di un pittore posteriore al Barbieri (morto nel 1649) e che operò con molta probabilità nell'Italia settentrionale verso la metà del secolo XVIII. Quasi tutti i suoi dipinti sono contrassegnati quasi come da una firma da un cartoccetto di carta ripiegata . Chi poi ha dato il colpo di grazia alle due ipotesi 'Barbieri' o 'pittore spagnolo' è stato Charles Sterling nel bel libro dello scorso anno [4]. Muovendo dalle osservazioni e premesse sulla suppellettile settecentesca così frequente nei noti dipinti, egli riconosce nel nostro un pittore di quel secolo operante nell'Italia del Nord. Una parola più decisa è stata pronunciata recentissimamente, a commento della definizione generica dello Sterling, dal Longhi [5] il quale, riferendosi a notizie comunicategli dal Corbara e dal Briganti e a un altro quadro visto in una collezione romana con la firma, questa volta parzialmente in italiano: *a Monsieur, Monsieur Carlo Magini, Pitore à Fano,* taglia netto il nodo del problema e propone senz'altro il nome di Carlo Magini come autore delle pitture in parola. Dopo accurate ricerche a Fano, l'unica notizia certa è quella trasmessami da Pier Carlo Borgogelli, Direttore della biblioteca civica, cioè l'atto di decesso del nostro, quale ap-

pare dal libro dei Morti della parrocchia di S. Antonio Abate. Si apprende infatti che il Magini 'excellens in arte Picturae' (tutto il documento è redatto in latino) morì in patria il 4 luglio 1806 di anni 86 e 3 mesi circa — era nato dunque nel 1720. Sempre secondo le informazioni del Borgogelli, esistono in Fano due suoi quadri Sacri, l'uno rappresentante S. Antonio Abate sull'altare maggiore della chiesa dello stesso nome, l'altro in S. Pietro in Valle derivato dall'originale di Guido Reni ed eseguito ad 84 anni [6]. Sarebbe questo il canto del cigno del pittore. Canto flebile però, perché, esaminate con la massima benevolenza, le due tele appaiono deboli, senza impeto, di fattura accademica e vuota. Poco rilevanti anche due ritratti esistenti in Fano e indubbiamente di mano del Magini perché firmati per esteso col suo nome e cognome. Il primo, nel Museo Civico della città, raffigura il Padre Luigi Barbieri ex provinciale dei Minimi del Convento di S. Spirito in Fano (la firma è apposta su di una lettera ben in vista); il secondo, presso un collezionista, riproduce le sembianze di Antonio Modesto Gasparoli fanese e fu eseguito, come si rileva dalla data, nel 1772, data e firma chiarissime.

Carlo Magini

Come si spiega che, in tali opere più impegnative, il nostro provi quasi un senso di sgomento e di soggezione, riducendole a povere cose trite, mentre, di fronte agli oggetti semplici ed umili della casa, la temperatura sale rapidamente di tono fino a conferire loro una dignità e una nobiltà altamente poetiche? Il suo gusto casalingo non ama spaziare in troppi ampi orizzonti. Vi si perderebbe, come provano le citate opere di grande mole. Preferisce riprodurre quanto vedono i suoi occhi ogni giorno e che soddisfa l'appetito di un borghese amante dei piaceri della tavola /*tavole* 31, 32/. Su una bianca tovaglia di bucato appaiono forme di pane fragrante, formaggi, prosciutti, pesce in graticola, uova al tegame. Non mancano, a coronare la bella mostra gastronomica, bottiglie di vino e fiaschi impagliati; e qui ci si domanda se il Magini non abbia conosciuto il mirabile pezzo attribuito al Cagnacci nella Pinacoteca di Forlì. È sufficiente questo linguaggio dimesso in apparenza, ma sincero nella sostanza a conferire al Magini un posto non disprezzabile nella sparuta schiera dei pittori italiani di nature morte del 700? Credo di sì, se non altro perché la lezione caravaggesca, dopo più di un secolo e mezzo, rimane ancor viva ed operante per questo pittore che, chiuso fra le anguste mura della sua città e nella tranquilla pace della casa, la rimedita in umiltà d'intenti e vi

Carlo Magini trasfonde un pacato senso di raccoglimento e d'intima commozione. Il rigore chiaroscurale del caposcuola lombardo si addolcisce nel Magini in una maggior tenerezza che, smorzando i contorni troppo netti, li immerge in una penombra di provincia casalinga settecentesca.

Luigi Zauli Naldi

NOTE

[1] *Catalogo della Mostra della pittura italiana del '600 e '700 in Palazzo Pitti*, pag. 27, illustr. 6-7.
[2] In 'Dedalo' (1924), 599 e seg.
[3] *Catalogo di nature morte del '600-'700*, Galleria Athena, pag. 5.
[4] *La Nature Morte de l'antiquité à nos jours* (Pierre Tisné, Paris, 1952), pag. 81.
[5] In 'Paragone' (marzo 1953), pag. 63.
[6] Locchi, *La Provincia di Pesaro e Urbino*, 1934, pagg. 507, 514.

Ecco intanto una prima lista di nature morte del Magini da me rintracciate e che assommano al numero di 28:

Bologna: 2 in collezione privata. *Cremona*: 6 in collezione privata, segnalatemi dal Prof. Arcangeli. *Faenza*: 4 presso di me, due delle quali provenienti dalla raccolta Ojetti e già citate dall'Hoogewerff. *Faenza*: 2 in collezione privata, una delle quali reca la firma-chiave del pittore, in francese. *Fano*: 1 presso un collezionista. *Firenze*: 2 nella raccolta Ojetti. *Forlì*: 4 presso un privato segnalatemi dall'Arch. Ennio Golfieri. *Milano*: 2 appartenenti a collezione privata. *Roma*: 2 in collezione privata esposti nel 1947 alla Galleria Athena di soggetto identico a due della mia raccolta, ma di più grandi dimensioni. *Roma*: 2 presso Cav. L. de B. Spiridon. *New York*: 1 in collezione privata già di proprietà Gallotti e allora pubblicato dall'Hoogewerff, riprodotto da C. Sterling alla tav. 68 del volume citato.

APPUNTI

ACETILENE

VIII.

Belle lettere.

Gianni, Pinotto e qualche altro fanno l'esperimento dell'inserzione... 'piacente' cioè '... giovane... cerca occupazione decorosa...' e attendono i risultati.

Li attendono e li preparano all'insaputa l'uno dell'altro, all'insaputa anche di Flavio che ad un certo punto si è tolto dal giuoco con la scusa che gli pareva immorale, disonesto.

Ciascuno manda un po' di proposte mano o dattiloscritte, con mani diverse, collaborazioni amichevoli, e già pregusta

lo scandalo altrui. Anche Flavio nell'ombra, irritato d'essersi messo fuori, non dorme ma lavora più di tutti e la cassetta postale R36P si riempie dei suoi messaggi imbucati qua e là, fatti impostare in città diverse, due persino a Parigi, di italiani desolati.

Vuol dare una lezione agli altri, far vedere che il mondo è buono, generoso, e inventa offerte di donazioni, impieghi favorevoli, cuori aperti, sermoni, solitudini bisognose patetiche, peripatetiche. Non assisterà alla seduta generale ma forse ristabilirà un equilibrio. Si annoieranno bene gli altri a leggere tutti quei piagnistei!

La seduta generale trova gli altri riuniti, Flavio escluso, intorno ad un centinaio di lettere chiuse che man mano emettono blandizie orrori ma anche e soprattutto bontà.

Ingannati e ingannatori fanno il loro bilancio e poi rincasano. Flavio, appartato, se la gode più di tutti, non sa bene se è diavolo o angelo ma qualcosa di grosso gli pare di certo.

Riprende il tran tran delle rispettive occupazioni e un bel giorno Pinotto che ha buon cuore manda tutto il pacco a Flavio che dimentica persino di mangiare per leggere tutte quelle storie, tranne le sue naturalmente che riconosce e scarta e conclude anch'egli il suo bilancio personale convinto sempre che tutta la macchina, però, è dalla nascita immorale, scorretta.

E questo che c'entra con l'arte figurativa? Non c'entra, allude ad un clima ed in una serie di smaccate dichiarazioni qualche allusione può servire di condimento.

Tecnica segreta.

Berettíno Bigelli scocciò tutta l'umanità per decenni con dei segreti per dipingere, emulsioni, resine magiche, lacrime di pompelmo e ne rovinò di ragazzi che a forza di esperimenti dimenticarono di disegnare con la matita! Lui morto alcoolizzato, si trovò nel suo buco bottiglie di marsala e gusci d'uovo: gli esperti assodarono che Berettíno Bigelli aveva sempre mescolato i suoi colori con lo zabajone.

Morte, tempo e spazio. (Sempre più difficile).

Arriva il Circo e pianta le tende, allinea le gabbie nella località X. La sera del primo spettacolo tigri e leoni inquieti come mai si rifiutano di lavorare. I dirigenti ripiegano allora sulle foche, gli elefanti, i pinguini calmissimi e salvano l'esibizione.

Grazie ad indagini metodiche, approfondite, i domatori

tedeschi scoprono la causa del guaio: il Circo è sorto sull'area d'un cimitero che da due secoli non accoglieva salme, sepolto sotto ben dieci metri di successive colmate.

Spostate le tende in un prato adiacente, le belve riacquistano serenità e voglia di lavorare a ritmo di valzer.

Eh eh...

Ivanhoe.

Consiglio a Vieri Micucci, assistente universitario e appassionato di cinematografo, di andare a vedere come son girati i tornei e le battaglie del film — Ivanhoe —. Mi chiede se si tratta di un personaggio russo.

Cuba.

Insegnai al liceo di Cuba e mi dimisi: fu per il caso dell'allievo Ciliegia. Il Ciliegia, oriundo italiano, aveva fatto un disegno pepato e lo mostrava alle ragazze che gradivano: sorpreso dal bidello, manutengolo famoso, era stato deferito al Consiglio dei professori. I professori cubani, amanti delle ragazze che si passavano l'un con l'altro a seconda delle fluttuazioni del mercato culturale, arrabbiatissimi inflissero al Ciliegia le massime sanzioni.

Fui l'unico astenuto, un po' per celia un po' per non morire moralmente. Un bel gesto ma lo pagai caro; intorno mi si creò il vuoto, fui accusato tutto in una volta d'essere liberale, bigamo e spiritista, dovetti chiedere un foglio di via per l'Italia e lo ottenni grazie all'intercessione d'una serva meticcia del colonnello Batista la quale mi stirava le camicie.

Tornato in patria respirai: altro clima, altra tolleranza, altra civiltà grazie certamente alla tradizione cattolica meno spagnolesca che a Cuba. E il Ciliegia? Il Ciliegia, forse subornato dagli altri interessati, diede a me tutta la colpa dei suoi guai e disse che ero scappato perché lui mi faceva paura.

Mela.

Trovo sempre qualche asino calzato da uomo che mi spiega come un ritratto può non assomigliare al modello e e che una mela dipinta può valere quanto la Venere di Milo. Allora mi rivedo pubere coi foruncoli le scarpe strette e l'abito ricavato da roba vecchia, abbrancato ai fascicoletti Sonzogno

dove dei begli ingegni dicevano le stesse cose: naturalmente con altro stile, altri intendimenti.

Non ho saputo suggerire di meglio a chi oggi mi ha prospettato il problema — uomo, mela —...: 'provi a mettere una mela ed un uomo sulle rotaie del treno, attenda il convoglio e vedrà la differenza...'

L'asino mi ha risposto che era tutto sentimento, letteratura, facendomi venire la voglia di mettere lui, legato a dovere, sulle rotaie e di mangiarmi la mela. Cose che un giorno o l'altro sarò costretto a fare anche se le mele e il sangue non mi piacciono.

Mal franzese

Sulla provinciale per Voghera una ragazza mi chiede di salire in canna e volentieri acconsento. È in ritardo, ha perduto la corriera, deve andare fin là per la lezione di lingue al convento delle Tartarughine...

Pedala e poi pedala, giunto alla 'svolta del gusto', chiedo un po' di sosta e ci sediamo sulla proda dove mi permetto qualche scherzo innocente. La creatura sospira poi starnazzando esplode: 'Estcequec'est quec'est tu me veux bien peut être toi quoi?'

'Cheddici?' fo' io preoccupato.

'Inscì' risponde la fanciulla, poi si mette a succhiare un filo d'erba con lo sguardo nel vuoto.

Come un immenso panorama trasparente con su esemplati in technicolor cento mille diecimila quadri dipinti 'inscì' si srotola fulmineo con tuono d'uragano e mi divide dal paesaggio vogherese che ho davanti, oro e verderame. La pittura 'inscì' della nostra provincia artistica, con tutti quei contornacci neri, quelle biacche spesse, l'aerografo, quelle toppe rosse e blu che per i gonzi discendono addirittura dalle vetrate della Sainte Chapelle...

'Ti ringrazio, fanciulla, per aver così parlato: risali in canna, andiamo, le Suore Tartarughine ti attendono'.

Sfondo quel velario di cellophane e procedo trionfante nel paesaggio breugheliano: tanto più che oltre la svolta del gusto è tutta discesa.

... e postumi

Ammettiamolo, la pittura 'inscì' la si fa anche in Francia secondo le vecchie regole della mimetizzazione nella prima guerra mondiale.

Ma non c'è più turista, alpinista, scalatore, che osi andare in giro con sacchi, indumenti colorati da ranocchia. Si vuol vedere chiaro da lontano e da vicino. L'epoca dei 'surplus' bellici interessa più soltanto la Mostra France-Italie à Turin.

Villon, infatti, il pittore ottantenne Jacques Villon che quest'anno vi aveva due o tre sale, nel 1916 era 'affecté au camouflage' e questa dura esperienza guerresca non ha mai cessato di sorreggerlo assai meglio dei 'numeri d'oro' e della 'sezione aurea'. Quei 'numeri d'oro', quella 'sezione aurea' la di cui citazione ricorre tragicamente a casaccio nei più neri pozzi dell'improntitudine pseudo-critica internazionale nella quale un certo Jérome Mellquist deve stare da papa per scrivere come ha scritto (catalogo Peintres d'aoujourd'hui France-Italie, Turin dixneufcentcinquantetrois) che 'Comme dans les méditations de Léonard, les carnets de Durer, on peut déceler chez Villon la poursuite de théories semblables'.

Théories semblables... ma sì, perfino... aux constructeurs égyptiens des pyramides... con la cautela, per fortuna, d'un 'peut-être'.

Andiamo proprio bene, da costui a quegli altri cervelloni di Jean Cassou e di Raymond Cogniat!

Italo Cremona

PREMIO GIULIANO LEGGERI

La famiglia Leggeri, allo scopo di ricordare il nome del giovanissimo scrittore Giuliano Leggeri, di cui 'Paragone' ebbe il privilegio di presentare un capitolo del romanzo 'Domenica sul fiume' di prossima pubblicazione nella 'Biblioteca' della rivista, istituisce un premio di Lire 200.000 per un racconto lungo o un breve romanzo, riservato a scrittore la cui età non superi i trent'anni. Il premio verrà assegnato da una giuria scelta dalla redazione della rivista e consegnato al vincitore il giorno 4 settembre 1954, al Forte dei Marmi.

Il termine per la consegna dei manoscritti, che dovranno pervenire in triplice copia alla redazione di 'Paragone', via Fortini 30, Firenze, è fissato al 30 giugno 1954.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S. P. A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (1-1954)

IL QUATTROCENTO

LETTURE

a cura della LIBERA CATTEDRA DI STORIA DELLA CIVILTÀ FIORENTINA

Un volume di pp. 304, mm. 220 x 160, L. 1.500.

INDICE-SOMMARIO:

RICCARDO BACCHELLI, Dichiarazione d'amore a Firenze - E. PAOLO LAMANNA, Umanesimo - EUGENIO GARIN, Ritratto di Marsilio Ficino - DIEGO VALERI, La poesia del Poliziano - ARTURO LORIA, La poesia di Lorenzo il Magnifico - ALBERTO SAVINIO, Luigi Pulci - EUGENIO GARIN, Girolamo Savonarola - GIULIO CAPRIN, Il libraio fiorentino degli umanisti: Vespasiano da Bisticci - YVES RENOUARD, Affaires et culture à Florence au XIV^e^ et au XV^e^ siècle - CESARE BRANDI, L'architettura fiorentina del Rinascimento - GIOVANNI MICHELUCCI, Filippo Brunelleschi - HAROLD ACTON, Alberti, uomo universale - VALERIO MARIANI, Donatello - EMILIO CECCHI, Il Pollaiuolo - FELICE CASORATI, Sandro Botticelli.

IL RINASCIMENTO

SIGNIFICATO E LIMITI

Atti del Terzo Convegno Internazionale sul Rinascimento
Firenze, Palazzo Strozzi, 25-28 settembre 1952.

Un volume di pp. 212, mm. 250 x 175, L. 1.500

La tendenza a dilatare sempre più i termini cronologici del Rinascimento e la divergenza dei modi di intenderlo e di valutarlo, ha indotto l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento ad esaminare nuovamente il concetto espresso dalla suggestiva parola. I Proff. G. SAITTA, U. BOSCO, M. SALMI, A. SAPORI, B. BARBADORO, A. PINCHERLE hanno riferito, rispettivamente, su: *il pensiero filosofico e scientifico, la letteratura, l'arte, il problema economico, il problema politico, il problema religioso.* I numerosi interventi di studiosi italiani e stranieri ad integrazione e commento delle relazioni presentate completano la discussione dei vari argomenti e tendono alla definizione oggetto del Convegno.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie.* **Premio Viareggio 1951.**

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** - *a cura di* **Antonio Boschetto.**

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra** - *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* **G. Spagnoletti.**

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Imminenti:

Roberto Longhi - **Buongoverno.**

Alberto Graziani - **Scritti d'arte,** *a cura di* **Francesco Arcangeli.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa,** *romanzo*

SANSONI FIRENZE